

Do “desconforto” ao encontro comigo mesma: Uma brevíssima análise da Etnomusicologia à luz das relações étnico-raciais

From “unease” to self-encounter: A brief analysis of Ethnomusicology in light of ethno-racial relations

LUIZA NASCIMENTO ALMEIDA
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
luizanas@yahoo.com
<https://orcid.org/0009-0000-7616-5862>

Recebido em: 23/02/2024
Aprovado em: 22/08/2024

ALMEIDA, Luiza Nascimento. Do “desconforto” ao encontro comigo mesma: Uma brevíssima análise da Etnomusicologia à luz das relações étnico-raciais. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 146-166, 2024.

Do “desconforto” ao encontro comigo mesma: Uma brevíssima análise da Etnomusicologia à luz das relações étnico-raciais

Resumo: O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise de alguns dos episódios inaugurais e posteriores da história da Etnomusicologia, especialmente aquela feita a partir de África ou da diáspora africana, tendo como referência alguns autores que se debruçaram sobre o assunto tanto no Brasil quanto no exterior e, em particular, autores que inseriram tal produção de conhecimento no âmbito das relações étnico-raciais, como o ganês Kofi Agawu ou o zimbabuano Mhoze Chikowero, evidenciando, assim, relações de poder e desequilíbrios cujos efeitos foram, por um lado, mitigar o epistemicídio imposto aos povos afrodescendentes pela branquitude colonial (ou neocolonial) e, por outro, negar à população negra o protagonismo no contexto de suas próprias formas de expressão, impedindo-a de trazer à baila suas narrativas e, portanto, silenciando-a no decurso da história. Sob essa perspectiva, o objetivo é investigar que espaços caberiam ao etnomusicólogo/a negro/a que se vê diante desse desconforto causado pela tendenciosa trajetória da disciplina.

Palavras-chave: Relações étnico-raciais; Etnomusicologia africanista; racismo; história da Etnomusicologia.

From “unease” to self-encounter: A brief analysis of Ethnomusicology in light of ethno-racial relations

Abstract: The objective of this article is to provide an analysis of moments in the history of Ethnomusicology, during and following its inception, particularly when applied to Africa and the African diaspora. This analysis draws on authors from Brazil and abroad who have addressed this subject, specifically those who have situated it within the scope of ethno-racial relations – e.g., Kofi Agawu from Ghana, Mhoze Chikowero from Zimbabwe – thereby highlighting power relations with their asymmetries. Such asymmetries have resulted not only a mitigation of the epistemicide imposed by colonial/neocolonial whiteness on African-descended peoples but also the denial of Black peoples’ own protagonism in the context of their forms of expression, effectively silencing their personal narratives history. In this sense, the objective is to inquire which spaces are meant for the Black ethnomusicologist who finds him/herself confronted with the unease caused by the the biased tradition within this field of study.

Keywords: Ethno-racial relations; Africanist ethnomusicology; racism; history of Ethnomusicology.

Introdução – A música como cultura

Como mulher negra e pesquisadora das musicalidades de matriz africana, pensar na “música como cultura” – como aponta Tiago de Oliveira Pinto (2001) em seu artigo *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora* ao citar as contribuições de Alan P. Merriam para o campo em questão – não foi para mim uma escolha, mas uma imposição, em virtude deste ser, na verdade, o único caminho possível. No estudo da música africana e de suas manifestações diaspóricas, não há como dissociar música de cultura – sendo a Etnomusicologia o locus acadêmico onde tal premissa é, hoje, aceita sem reservas. Não há “como penetrar a história e o espírito dos povos africanos” (Hampaté Bâ, 2010, p. 167) sem que recorramos àquilo que o tradicionalista fula Amadou Hampaté Bâ se refere como tradição oral:

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do indivíduo e da comunidade, a “cultura africana” não é [...] algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular de mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo - um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e se interagem.

A tradição oral baseia-se em certa concepção do ser humano, do seu lugar e do seu papel no seio do universo. (Hampaté Bâ, 2010, p. 168)

Tal asserção sugere que o estudo da música africana clama por epistemologias de sua própria lavra, as quais, nesse esteio, possam acolher esse indivíduo que, mesmo marginalizado na diáspora, manteve os laços com seus antepassados por meio de um enredo oral cuja potência – e resiliência – transpassou o cosmos a fim de restaurar-lhe o corpo social. Para além do conceito pouco inclusivo de “música”, portanto, a oralidade abarca esse “mundo concebido como um todo”, onde as fronteiras entre uma esfera ou outra da vida não estão demarcadas nem tampouco são desveladas à maneira ocidental. Quando, por exemplo, Pinto destaca que, no Brasil, muitos trabalhos que versam sobre a afamada MPB não discorrem exatamente sobre a música e, sim, “sobre a letra” (Pinto, 2001, p. 222), ele está apresentando uma dicotomia que, ainda que faça sentido no contexto referido, pode soar ininteligível à cosmo percepção africana, dado que, sob esse ângulo, palavra e tom partilham de características comuns, perfazem, em conluio, a trilha do comunicar. “Palavra e tom formam um elo que permite aos comportamentos verbal e musical *fundirem-se*. Essa inseparabilidade fundacional fornece uma dica valiosa para a análise do ritmo [...]” (Agawu, 1995, p.32, grifos meus, tradução minha). Da mesma forma, como define Merriam, não resta

dúvidas de que a música designa um “meio de interação social” (Merriam *apud* Pinto, 2001, p. 224), e tal proposição é ainda mais emblemática no âmbito das sociedades africanas e afro-diaspóricas, onde a música é leito funcional. Afirmar, porém, que esta “é produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores)” (Pinto, 2001, p. 224) vai de encontro ao *ethos* comunal (Agawu, 2007) inerente a todos os meandros da existência a partir do continente. “Na África as prioridades e valores culturais exigiam uma forma musical comunal em que não havia real separação entre “artista” e “audiência”: uma experiência participativa para todos os envolvidos” (Ani, 1994, *s.p.*). Em confluência com essa perspectiva que a antropóloga afro-estadunidense Marimba Ani traz à baila o líder quilombola Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, falecido recentemente, que nos brinda com um enfático exemplo: “Quando a gira está rolando num terreiro e alguém puxa um ponto, todo mundo canta junto. Colocamos uma toada, compartilhamos essa toada e cada um vai com a letra. É assim que fazemos” (Bispo, 2023, p. 23).

A cultura africana é, essencialmente, inclusiva. Em *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective*, o musicólogo ganês Kofi Agawu (1995) esboça um quadro no qual procura conceitualizar o largo domínio da expressão rítmica em África no rastro de suas investigações junto ao povo *ewe*. Agawu demonstra como a espiral da oralidade, na qual o ritmo é variável-guia, engrenagem onipresente, do macro ao microcosmos, é determinada pela “geração de um elemento por outro ou pela existência de estruturas análogas entre os elementos” (Agawu, 2016, p. 161), delineando a organicidade que circunscreve esse movimento de idas, vindas, voltas e justaposições onde não cabem rupturas.

Rupturas, fragmentações e exclusões, poderíamos aventar, são recorrentes quando, no geral, nos reportamos à concepção europeia de música – a música dita moderna que nos interpela na contemporaneidade. A função deste artigo não é, contudo, indicar onde os fazeres musicais ocidental e africano divergem ou convergem em sua natureza, até porque, esse espinhoso caminho, de inúmeros vieses, os chamados “etnomusicólogos africanistas”, imbuídos de razões e métodos não raro controversos, já se prestaram a trilhar.

Norteando-me ou não pelos textos considerados canônicos, o que me move aqui é investigar o “desconforto”, digamos assim, cuja matéria que inflige à *música* o prefixo *etno* causa a nós negros então debruçados sobre a pesquisa acadêmica no Brasil – nós, descendentes de africanos, alijados em sua maioria das esferas institucionais de poder,

subalternizados, objetificados, relegados à categoria ontológica de *outro* –, para, então, entender qual seria meu/nosso lugar de fato nessa complexa seara. Um preâmbulo, eu diria, para minha pesquisa de doutorado.

Começemos.

O coração das trevas da Etnomusicologia

No artigo *The Uneven Development of Africanist Musicology: Three Issues and a Critique*¹, o etnomusicólogo Christopher A. Waterman (1991) historiciza o desenvolvimento desigual daquilo que ele chama de Musicologia Africanista. Ele assume que a prática da etnomusicologia relativa ao continente remonta aos primórdios do século XX e, mais especificamente, ao austríaco Erich von Hornbostel, que, em 1928, publicou o artigo *African Negro Music*, no qual se envereda por uma abordagem diametralmente oposta à de Agawu. A despeito de se ater ao ritmo, elemento que, no que tange às culturas africanas, sempre instigou sobremaneira a curiosidade europeia, a ponto de Agawu se referir à notória tendência como uma “invenção do ritmo africano” (Agawu, 2003, p.125). Hornbostel compartimentaliza os sentidos humanos qual um cirurgião, e atribui à noção de ritmo africana uma gênese tátil, muscular, em contraposição a noção europeia, que seria oriunda da audição. “Hornbostel postula um largo e intransponível ‘fosso’ entre a música africana e a música europeia moderna. [...] ‘um contraste essencial entre nossa concepção rítmica e a dos africanos; nós procedemos da audição, eles do movimento’” (Waterman, 1991, p.171).

Até muito recentemente, segundo Waterman, concepções eurocêntricas generalizantes foram uma tônica no campo, o que se traduz numa certa homogeneização advinda da necessidade de acentuar copiosamente a diferença. Ele aponta, contudo, que há nomes, como é o caso de Gerhard Kubik, cujo trabalho sinaliza mudanças – refletidas, por sua vez, na afirmação de que “Não há música africana, mas muitos tipos de música africana” (Kubik *apud* Waterman, 1991, p. 170).

Essa mudança gradual foi condicionada pela acumulação de dados sobre tradições particulares, e por padrões ideológicos que tipificaram os Estudos Africanos como um todo no período pós-independência, especialmente a notória necessidade de

¹ O desenvolvimento desigual da Musicologia Africanista: Três pontos e uma Crítica (tradução minha).

contrariar estereótipos enfatizando a diversidade da produção cultural africana (Waterman, 1991, p.170, tradução minha).

Hornbostel (1928) relata à época da publicação de seu mencionado artigo que os descendentes de africanos na diáspora já haviam abandonado “por completo sua música” para se dedicar aos “estilos europeus” (Hornbostel *apud* Waterman, 1991, p.172), e denuncia que um processo semelhante estaria em curso em solo africano, alardeando a necessidade de, pelo bem da cultura mundial, preservar aquilo que, não obstante, estaria sucumbindo. Lamentavelmente, o tom de seu “desassossego” é tão colonial quanto aquele dos paladinos da civilização, os demonizadores da cultura não-ocidental representados por figuras como missionários e afins.

Esse processo já está em curso em África. Cada instrumento musical e cada gramofone, cada canção tradicional ou sacra que nós introduzimos em África irá acelerá-lo. É, portanto, justo temer que os esforços modernos para proteger a cultura estejam chegando muito tarde. Até o momento nós mal sabemos o que é a música africana. Se nós não nos apressarmos em coletá-la e registrá-la sistematicamente por meio do fonógrafo, nós não vamos aprender nem o que ela era. (Hornbostel *apud* Waterman, 1991, p. 172).

Com efeito, em palestra ministrada em 1905, Hornbostel, a quem Bruno Nettl (2015) se refere como “o pai da etnomusicologia” (2015, p. 91), já demonstra sua preocupação em “encontrar meios de estudar as diversas musicalidades do mundo e *preservá-las*” (Nettl, 2015, p.14, grifos meus, tradução minha). Ávido por certa autenticidade cultural ou pureza étnica, muito embora estivesse, de uma forma ou de outra, enfileirando-se às hordas de saqueadores de África, Hornbostel percebeu que, na prática, o preservacionismo não impediria que o fazer musical africano – bem como os demais fazeres – se defrontasse e, por conseguinte, interagisse com o europeu. Para interromper esse processo, aos seus olhos hediondos, “a melhor estratégia seria enfatizar as *diferenças* entre os dois macrossistemas musicais” (Waterman, 1991, p. 172). Para este pioneiro em seu ofício, a “mistura da música negra com a música branca” (1991, p.172) redundaria em um impropério, em uma aberração, numa espécie de “pidgin musical” (Hornbostel *apud* Waterman, 1991, p. 172): um rebento amorfo e absolutamente indesejável. Cumpre observar que o austríaco não fez sequer trabalho de campo em África e pautou suas deduções em gravações que lhe chegaram em mãos.

A despeito de refutar as especulações de Hornbostel, Richard Waterman, ao se ater igualmente a pormenores rítmicos do fazer musical africano, chega a conclusões óbvias², propondo a união da percepção auditiva ao comportamento motor, e evidencia a resiliência de padrões culturais africanos na diáspora, fazendo eco, por sua vez, à contribuição de Melville Herkovitz (1941) em seu “libelo” *The Myth of the Negro Past*. A obra, cabe aqui um parêntese, se insere na contramão da crença de que o negro não tinha história ou memória: uma espécie de desdobramento da já conhecida ideia (que justificaria a escravatura) de que o negro não tinha alma. Conceder a um povo, ainda refém do jugo de um racismo devastador amparado por leis, o vislumbre de uma história anterior ao açoite, é, sem dúvida, um passo na tentativa de humanizá-lo perante uma sociedade cujo ímpeto era o de domesticá-lo. Pinto (2001) salienta, entretanto, que o estudo da música africana nesse período ainda estaria contaminado pelas convicções de seus pesquisadores: ou seja, homens de ascendência europeia que relegavam o estudo da música àquilo que podia ser impresso em partitura.

Retomando o que se sabia até a época, o musicólogo americano Richard Waterman (1952) resumiu as características que lhe pareciam essenciais em grande parte das culturas musicais africanas, apontando também para os seus paralelos na música afro-americana. Note-se que os cinco critérios por ele enunciados referem-se a aspectos estruturais da música: (1) “*Metronome Sense*”; (2) “*Call and response Pattern*”, incluindo “*overlapping call and response*”; (3) polirritmo e polimétrica; (4) fraseados em *off-beat* dos acentos melódicos; (5) predominância dos instrumentos de percussão (idíofones e membranofones). Este último dado coincide com uma imagem generalizada que muita gente tem até hoje da música africana. Apesar da inquestionável importância do elemento percussivo, não se pode considerar como menos importantes os elementos polifônicos na música vocal (por exemplo dos Wagogo na Tanzânia) e também na música instrumental (sopros e cordas) (Pinto, 2001, p. 238).

Christopher Waterman considera que a Etnomusicologia foi alavancada pela adoção da etnografia “como meio e modelo de pesquisa” (Waterman, 1991, p.176) no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Cita Percival Kirby que, em 1934, teria encontrado na *observação participante* a maneira mais eficaz de investigar os “princípios subjacentes à música nativa” (Kirby *apud* Waterman, 1991, p.176). No entanto, Mhoze Chikowero (2015),

² Sem prescindir de certa ironia, Agawu interroga em sua obra *Representing African Music* o espanto de alguns pesquisadores diante de achados que, na verdade, são obviedades do fazer musical em qualquer lugar do mundo: “É de certa forma incrível, então, encontrar comentaristas celebrando a noção de Richard Waterman de ‘*metronome sense*’ como um avanço na busca do entendimento do ritmo africano. Poderiam os músicos africanos ter se amparado em qualquer outra coisa por todos esses séculos? Por que a ideia de pulsação regular, que é indispensável a maior parte da música mundial, não é tida como certa quando vem de África?” (Agawu, p.164, 2003).

pesquisador zimbabuano e professor de História da África na Universidade da Califórnia – EUA – faz uma observação cabal a respeito dos etnomusicólogos que, alguns anos após a Conferência de Berlim que retalhou o continente entre as potências europeias, foram atuar em África – ou mesmo no “Novo Mundo” – ao enalço de motivações que certamente extrapolavam o mero apreço pela música.

Significativamente, a tese revisionista de Turino, construída parcialmente sobre os trabalhos e arquivos dos primeiros etnomusicólogos como Hugh Tracey, Percival Kirby e outros que, frequentemente financiados pelo capital colonial e trabalhando com ou para os estados sul-africanos do apartheid, apoiaram o estudo da “personalidade africana” através da própria música africana. Esses programas geraram cruzadas para coletar e preservar a música “primitiva” africana ameaçada pela “civilização” no sul da África e além. Os arquivos que essas cruzadas inevitavelmente produziram é um índice fossilizado e eticamente problemático de uma agenda racista e social-darwinista (Chikowero, 2015, p. 10, tradução minha).

Este autor argumenta que, para além da metodologia que possa ter possibilitado uma apreensão mais ou menos precisa, ainda que tendenciosa, do que seria a música africana, é de suma importância que esse conhecimento esteja, hoje, ancorado em seus processos de produção. Ou seja: sob que condições esses dados foram gerados, coletados, gravados, transcritos e posteriormente armazenados? Quais são as relações de poder envolvidas nesse trânsito nebuloso onde a usurpação e o epistemicídio imperavam? De que forma deambulavam, então, Percival Kirby ou Hugh Tracey pelas terras ocupadas por boêres, herdeiros de Cecil Rhodes ou pelos incontáveis e truculentos delegados do *apartheid* – sobre um arremedo de cadeira de arruar? Isso seria uma hipótese. A quem, afinal, esses pioneiros serviam – ou serviram?

Quais são então as implicações éticas e culturais de “preservar”, por um lado, a música culturalmente significativa dos africanos como um arquivo etnomusicológico e, por outro, as cabeças decapitadas de ancestrais africanos que seus descendentes chamam através da mesma música? *Em outras palavras, a pilhagem etnomusicológica financiada pelo estado dessa música sagrada e seu depósito na Universidade de Rhodes e instituições imperiais semelhantes serviram a propósitos diferentes daqueles da decapitação, impetrada por Cecil Rhodes, dos médiuns e líderes espirituais anticoloniais – o que Andrew Apter (1999) designou como “o coração das trevas da antropologia”?* As histórias de intervenção epistemicida colonial na saúde espiritual e cultural africana estão sem resolução e foram suprimidas. *Os estudiosos africanos precisam questionar o valor e o uso do conhecimento de seus corpos colonizados e decapitados e de suas espiritualidades desencarnadas.* O problema, John e Jean Comaroff (1992, 34) apontaram, é que esses tipos de perguntas não podem começar a ser respondidas até que este arquivo esteja “ancorado nos processos de [sua] produção”. Conquista, genocídio e

pilhagem são os processos. Na ausência de tal ancoragem, não fica claro se o que está sendo lido são performances africanas indígenas (mediadas ou inventadas), um arquivo da “administração nativa” desprovido de seu contexto coercitivo e racializado, ou “espetáculos imperiais” (Apter, 2002) extraídos de seu contexto de produção (Chikowero, 2015, p. 11, grifos meus, tradução minha).

Em sua tentativa de historicizar, portanto, a trajetória dos “africanistas”, Christopher Waterman elenca uma série de etnomusicólogos que, a partir de paradigmas restritos à forma, como àqueles que Hornbostel inaugura, conseguem ampliar sob diversos aspectos o prisma concernente ao estudo da música africana. Pouquíssimos, no entanto, levantaram questões, segundo ele, que relacionem a Etnomusicologia ao neocolonialismo – embora tenhamos, no Brasil, exemplos nesse sentido, como os projetos liderados pelo etnomusicólogo Samuel Araújo, do qual falaremos mais adiante.

Waterman reconhece que, para compreensão do desenvolvimento da disciplina, ou para o real crescimento da mesma, “nós precisamos saber o que não foi dito” (Waterman, 1991, p.179), ou seja, o que foi silenciado. Nesse ponto, o autor vai ao encontro do que Chikowero e alguns outros pesquisadores, especialmente aqueles do continente africano – mas não só eles –, como Agawu, destacam a respeito da postura dos etno-especialistas:

Muitos de nós, ao ensinar, procuramos exemplos vívidos da inseparabilidade da música de todo tecido da vida humana. No entanto, a noção de que a etnomusicologia é o estudo da música “em contexto” – uma frase frequentemente invocada, mas raramente definida – encorajou implicitamente a reificação do som musical e a disjunção epistemológica da música das bases sociais e históricas de sua existência. Isso tem no geral permitido que o discurso etnomusicológico se posicione fora do mundo real do colonialismo, das relações de poder e da produção social de conhecimento (Waterman, 1991, p.179).

Tanto Agawu quanto Chikowero argumentam que a Etnomusicologia, desde seu nascimento, como atestam as palavras de Hornbostel, teve como uma de suas mais significativas molas propulsoras a ideia da diferença. “A agenda etnomusicológica dominante era uma busca pela diferença não exatamente pelo seu valor estético, mas como fundamento para construção de uma superioridade cultural europeia sobre os africanos” (Chikowero, 2015, p.11). Agawu assinala que o fato de Hornbostel ter deliberadamente escolhido promover essas diferenças, em vez de sugerir similaridades, se deve à tradição europeia de representação do *outro* como, precisamente, diferente, estranho, exótico, primitivo, tribal, ou o que for, desde que contenha uma dose ambígua de asco ou, talvez, de cínica comiseração,

para, então, “reivindicar poder sobre ele” (Agawu, 2003, p. 292). Dirigindo-se ao Conselho Internacional de Música Folclórica, em 1953, Hugh Tracey diria:

Ao contrário da maioria dos membros dessa conferência, nós não representamos ou discutimos nossa própria música, mas aquela de um povo *radicalmente diferente de nós mesmos* e em meio aos quais nós vivemos. Isso é apenas por que nós descobrimos que *o africano é pateticamente incapaz de defender sua própria cultura e de fato é totalmente indiferente a seu destino* [...] (Tracey *apud* Agawu, 2003, p. 292, tradução minha, grifos meus).

Eis a estratégia da diferenciação, da superioridade europeia que, por seu lado, justificaria o apetite pela preservação, tal como Hornbostel já havia prenunciado. Uma estratégia que caminhou lado a lado com o epistemicídio, e, como não poderia deixar de ser, com o racismo nela inscrito. Para Agawu, subjugar o africano e, portanto, diferenciar-se do africano, capturando – ou, pelo menos, tentando fazê-lo – os signos que compõem seu *chivanhu*³, seu ecossistema, seus modos de viver, “é uma lógica necessária para prática da etnomusicologia. Equilibrar a distribuição de poder seria remover um dos mecanismos cruciais que possibilitam-na.” (Agawu, 2003, p.292) Mas é também uma forma, como complementou Chikowero, de desarmar ou neutralizar o povo, de destacá-lo de si mesmo e de seu entorno comunitário a fim de que o domínio do colonizador seja mais efetivo; de, presunçosamente, saber mais e melhor do que o africano, mesmo que munido de métodos etnocêntricos falíveis (já que não dialogam com o espírito do povo), a respeito de sua própria vida – para que, quando ele não mais a tiver, o etno-especialista possa dizer que a preservou. Seria ponto pacífico inferir, por exemplo, que a ação dos missionários no continente como um dos tentáculos do estado colonial foi desastrosa para a cultura africana, mas o etnomusicólogo Thomas Turino (2000) em *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* advoga e propaga a ideia de que o missionarismo, na verdade, incentivou a música “*shona*”.

Além do deslocamento da experiência africana e do auto-conhecimento, a ideia de que havia “bons” missionários, obscurece o entendimento da missão como um projeto de epistemicídio. A missão não pretendia reforçar o ser africano, mas desmantelá-lo. [...] O método não inviabiliza o objetivo (Chikowero, 2015, p.9, tradução minha).

³ O *chivanhu* são o conjunto de conhecimentos, saberes, cosmologias, costumes e práticas do povo. No caso, o povo do Zimbábue. *Chi* significa “no estilo de”; *Vanhu* significa “povo”. *Chivanhu*, literalmente, portanto, significa “no estilo do povo”.

Ainda segundo Chikowero, pesquisadores contemporâneos como Banning Eyre – biógrafo do músico Thomas Mapfumo – Thomas Turino, dentre outros, fomentaram a “lógica de que os zimbabuanos careciam de um forte senso de história, e essa é a razão deles terem ‘falhado’ em preservar sua cultura contra o colonialismo” (Chikowero, 2015, p. 229), repercutindo, portanto, as falas dos etnomusicólogos pioneiros – a um só tempo tão anacrônicas e tão atuais.

A etnomusicologia cultivou a diferença não apenas como base e justificativa retórica para o colonialismo, mas também como um projeto de desarmamento, de desmantelamento. A etnomusicologia atual que silencia essas matrizes de poder através da negação e higienização deixa transparecer seu significado ideológico em face às políticas contínuas de produção de conhecimento que sua tradição disciplinar e seu arquivo fundacional estavam implicados em produzir, [...] permanecendo aprisionada pelo seu passado racista e pelo estudo racializado do *Outro* (Chikowero, 2015, p. 11, tradução minha).

Só que há um *porém* nessa anedota: a cultura é viva e – o que europeus e euro-americanos não poderiam sequer imaginar – ela gira, como a música, e adentra *nikadzimu*, a terra dos ancestrais, para daí voltar, revigorada, em diálogo permanente com tudo que precipita a natureza. E foi assim que, no processo de independência de diversos países do continente, contrariamente ao que poderia prever Hornbostel ou Tracey, a música, repositório das mais profundas ordens epistêmicas da africanidade, subverteu as estruturas impostas, tornando-se baluarte das culturas de resistência e reafirmando o ser ontológico africano. Nehanda e Chaminuka, proeminentes espíritos *mhondoro*⁴, instados pela música da *nhare*⁵, pelo canto que o instrumento deflagra e conduz, foram os grandes revolucionários da *Chimurenga*⁶ – no estilo de *Murenga*, outro glorioso ancestral. Em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, Leda Maria Martins percorre um interessante caminho no sentido de elucidar a razão pela qual conceitos ocidentais – e suas epistemologias constitutivas -, como é o caso de “história”, não podem ser simplesmente transplantados a organismos (povos) alheios a tal lógica.

⁴ Os espíritos *mhondoro* são as entidades ancestrais mais importantes que integram o universo cosmológico do *Madzimbabwe*.

⁵ *Nhare* é outro nome atribuído ao instrumento dos povos do Zimbábue, a *mbira dzavadzimu*.

⁶ *Chimurenga* foi o nome conferido ao movimento dos povos do Zimbábue, bem como à música que o norteou, contrário à colonização britânica e pela independência do território.

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio mater que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva (Martins, 2021, p.32).

O mistério escapista do samba

Não é por acaso, portanto, que Agawu profere sua célebre frase: “O espírito da música africana nem sempre está manifesto em sua pesquisa sobre ela.” (Agawu, 2003, p.16) Nesse sentido, podemos acrescentar que o espírito da música afrodiáspórica, igualmente, nem sempre está presente na pesquisa a ela dedicada, haja vista o recente e minucioso trabalho do etnomusicólogo Lurian Lima (2021), que coloca em xeque boa parte da produção historiográfica brasileira a respeito do samba, evidenciando um “reconhecimento desigual do papel desempenhado pelos sujeitos históricos conforme sua raça e sexo” (Lima, 2021, p. 2). No artigo *O mistério d’O mistério do samba: o paradigma da mediação e produção racializada de silêncios na memória hegemônica da “Música Popular Brasileira”*, Lima procura fazer justamente aquilo que Chikowero considera basilar ao trabalho do etnomusicólogo contemporâneo: ancorar o conhecimento, a memória, os arquivos – tão preservados que vez por outra inacessíveis, cabe frisar –, em seus processos de produção. Lurian Lima observa que, no percurso de construção da historiografia oficial do samba, há não só um conveniente “silenciamento sobre as tensões raciais” (2021, p. 3), mas também a atuação de homens brancos, não raro de elite, a exemplo do próprio Hermano Vianna e seu *O Mistério do Samba*, que costuram a história dessa “entidade cultural complexa” (Santo, 2016, p. 42) ao *bel* prazer de suas convicções políticas e ideológicas, como é o caso do ardiloso mito da miscigenação, a fim de que a branquitude figure como protagonista. “O samba”, como bem esclarece o músico e pesquisador Spirito Santo em seu livro *Do Samba ao Funk do Jorjão*, “é negro e africano – e não há mito ou ‘mistério’ escapista que possa negar isso” (Santo, 2016, p. 42). Lima, por sua vez, vai sondar os aspectos sórdidos, digamos assim, desse “mistério”, a partir, sobretudo, da tese de Vianna, da consulta a arquivos do Museu da

Imagem e do Som (MIS), dentre inúmeras outras fontes históricas. Sobre o influente livro de Vianna, que viria a ecoar, então, em trabalhos posteriores, Lima sintetiza:

Em suma, a meu ver, o livro analisado opera e reforça, na maneira como a narrativa histórica é efetivamente escrita e estruturada, três postulados gerais sobre história da “cultura popular brasileira”: (1) que ela é mestiça, engendrada historicamente por relações sociais das quais o racismo e as tensões de raça e classe estão ausentes, inoperantes ou seriam insignificantes; (2) que os responsáveis por essa cultura são, principalmente, “mediadores culturais”, em sua maioria homens brancos oriundos da classe dirigente, da intelectualidade ou de setores médios, que trabalharam para promover essas relações e agiram como artesãos-difusores-potencializadores da “nossa” cultura popular; (3) que os(as) sujeitos(as) negros(as) são, afinal, elementos mais passivos que ativos dessa coletividade, beneficiários da solidariedade branca, sendo as mulheres negras irrelevantes para a compreensão da história de tal cultura e de tal coletividade (Lima, 2021, p.9).

A narrativa dos bastidores de parte da historiografia oficial do samba que Lima traz à tona arrasta-se pelos destroços deixados pelo rolo compressor colonial, ou neocolonial, e, não por acaso, enseja roteiros que nos soam bastante familiares, posto que a população negra brasileira, como bem identificou Cida Bento (2022), sempre esteve à mercê de um pacto narcísico da branquitude, do qual, seja qual for o cenário, não faz parte, sobretudo quando este remete a esferas onde estão implicados os rumos da nação, seus símbolos e supostos heróis.

O fato de que as vozes oriundas de círculos negros de convivência e pensamento sejam silenciadas ou distorcidas para o bem de tal visão do passado também nos permite sugerir, com certa segurança, que ela é uma forma branca de autoinscrição na história, com a qual se adensa e se promove um entendimento conservador da operação da raça na sociedade brasileira, *ainda que no universo mais restrito da prática e da memória musical*. Parece-me provável que a reprodução desse paradigma em trabalhos acadêmicos atuais se deva, em primeiro lugar, a uma inércia interpretativa derivada de reflexões insuficientes a respeito das bases da historiografia da música popular, isto é, a historiografia jornalística pioneira, suas fontes distorcidas e suas negociações com os grupos no poder. Mas isto em nada altera os efeitos conservadores dessa continuidade e a necessidade de romper com ela para que se produza, de fato, conhecimento sobre a complexidade das relações raciais a partir da música e de sua história (Lima, 2021, p.29, grifos meus).

O mito do passado negro, como um dia vociferou Herkovitz, ainda é fator crucial quando investigamos a música à luz das relações étnico-raciais. Em qualquer época, a memória da cultura negra que, por seu turno, conforma a identidade negra, tem sido obliterada em nome da escravidão, da colonização, da diferença que supõe superioridade, da demonização, da criminalização, da preservação, da negação do racismo, da apropriação em múltiplos níveis, e, sobretudo – o que é notório em diversos episódios da chamada

etnomusicologia empreendida no Brasil ou na África – do simples embranquecimento historiográfico, que Lima chama de “autoinscrição” do branco na história. Dizer que os “mediadores transculturais brancos” (Lima, 2021, p.10) elevaram o samba a patamares de prestígio, tendo, inclusive, difundido o gênero tal como ele é, não é em nada diferente de supor que missionários e etnomusicólogos brancos, exercendo, por sinal, o mesmo papel de mediadores, preservaram a história e a música africana – ávidos, vale frisar, por destituir os africanos até de seus signos materiais (vide a *kalimba* de Hugh Tracey, um decalque descontextualizado e estéril da *mbira* do *Madzimbabwe*). Trata-se de processos análogos que presumem, na realidade, uma continuidade na atuação de certo estrato social – branco, não raro de elite – com relação aos legítimos portadores de uma dada cultura.

Só discordo de que o “universo da prática e da memória musical” (Lima, 2021, p.29) se trate de uma esfera mais restrita, visto que tais investidas só ocorrem, predominantemente, porque, além de correrem contiguas a outras tantas que se dão em vários setores da sociedade, a música é expressão grandiloquente da cultura, da organização social, é a “voz do morro”, como diria Zé Keti – e todas as matizes que, confluindo, animam essa maquete na qual vivemos estão nela refletidas. Isso, aliás, diz muito sobre a mentalidade daqueles que a adotam como política de exclusão – como no caso lamentável das Universidades brasileiras cujos cursos de Música ainda rezam na cartilha colonial do *habitus conservatorial*.

A morte prematura de Nêgo Bispo, líder afro-brasileiro quilombola que nos conduzia sem “mediadores” para o ventre de África⁷, tornou ainda mais premente a necessidade de contracolonizar – isto é, de subverter, de “transformar as armas do inimigo em defesa” (2023). Por isso precisamos, também, ocupar os espaços da universidade.

Verticalizar para excluir ou Horizontalizar para incluir

Ironicamente, o mesmo Hornbostel que teria sido o pioneiro da Etnomusicologia e sobre o qual Bruno Nettl (2015) dedica boa parte de seu tratado sobre o assunto, enfatizando

⁷ Em última análise, o quilombo é um refúgio onde pequenas *Áfricas* ainda resistem, em todos os sentidos, desde a escravização dos negros em solo brasileiro, e, cumpre observar, a despeito de todo assédio do Ocidente. O pensamento de Nêgo Bispo está em consonância com aquele dos mestres e mestras africanos (as) que falam de suas aldeias, como é o caso do Malidoma Somé ou da Sobonfu Somé.

a preocupação do “mestre” com os aspectos formais da música – sem mencionar, no entanto, sua verve racista – criou, juntamente com um de seus pupilos, uma sistemática de classificação “universal” dos instrumentos musicais empregada amplamente mundo afora. Sobre tal sistemática, Pinto escreve:

Enquanto uma classificação procura ordenar os elementos existentes de um conjunto de grandezas relacionadas, a sistemática estabelece os critérios em que se encaixam estes elementos, formando a priori – e não a posteriori, como a classificação – um quadro total e de validade geral, para todas as variantes possíveis, mesmo para aquelas ainda não verificáveis na prática. Foi com este intuito que os pesquisadores Hornbostel e Sachs formularam o esboço de uma sistemática dos instrumentos musicais. Como diretor do arquivo fonográfico de Berlim, Hornbostel tinha acesso ao maior número de estilos musicais que se conhecia no seu tempo, e Curt Sachs, diretor do museu de instrumentos musicais da mesma cidade, profundo conhecedor, portanto, da problemática de se organizar e classificar instrumentos de música, era parceiro ideal nesta empreitada. A sistemática dos instrumentos musicais formulada por Hornbostel e Sachs leva como subtítulo a manifestação de humildade dos dois musicólogos diante da tarefa por eles assumida: “Ein Versuch” (“uma tentativa”). Não obstante, a sistemática de Hornbostel e Sachs permanece, até hoje, uma das obras mais consistentes, mais citadas e mais consultadas da etnomusicologia (Pinto, 2001, p. 271).

Trata-se de uma sistemática, entretanto, que traz a ela, intrínseca, epistemologias ocidentais que operam reduzindo a vasta dimensão do instrumento musical à sua forma, às suas características físicas; ao entendimento europeu do que é ou seria um instrumento. E, para isso, pode-se até prescindir do componente humano.

Destinar, com efeito, o fazer musical africano a participar dessa caixa engendrada por Hornbostel e Sachs para contemplar seus objetivos arquivistas e museológicos – que se reportam, portanto, a uma cultura estanque, que não está em relação com coisa alguma e muito menos com seus verdadeiros atores – é condená-lo a se diluir na esteira de uma perspectiva que os próprios antropólogos caracterizam como *ética* – em oposição à *êmica*. Mais do que isso, é perder de vista substancialmente de que maneira os africanos na diáspora ou no continente, imersos em suas epistemologias, em seus modos de vida, em suas rodas e giras, narram suas histórias, dão conta da sonoridade que lhes entremeia e como com ela se relacionam a partir de seus artefatos sônicos – e que, no que tange à africanidade, são bem mais do que isso. Agawu adverte:

O sistema Hornbostel-Sachs é tão proeminente na etnomusicologia africanista que é fácil esquecer que ele não foi desenvolvido exclusivamente para retratar as

realidades africanas, mas para acomodar praticamente todos os tipos de instrumentos conhecidos. Trata-se de um desses projetos colonialmente inspirados, como as classificações da botânica [...] e a classificação das línguas naturais (Agawu, 2016, p.79, tradução minha).

Sim. Um projeto colonialmente inspirado, que visa, sob essa chave, o controle, o domínio, a manipulação, a homogeneização a qual Christopher Waterman faz referência, a liquidação de outras maneiras de “fazer sentido” e, em última análise, a exclusão. Como elucidada Chikowero, nega aos africanos a possibilidade de “auto-representação e de falar por si mesmos em detrimento de cânones eurocêntricos como objetividade, racionalidade e desinteresse” (Chikowero, 2015, p. 7, tradução minha).

Sobre essa miríade de polêmicas, Samuel Araújo (2008) em seu artigo *From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World* desmistifica algumas das máximas do campo que desde o “relativismo cultural” (2008, p.16) propõe parâmetros como o não-intervencionismo, a neutralidade ou a ideia de *pure research* como possíveis. Fantasias, segundo ele, que foram questionadas ou, em parte, desacreditadas, já nos anos 80. “Embora esta última não tenha realmente desafiado a autoridade acadêmica a assumir amplamente o debate do intervencionismo antropológico nas culturas estudadas, visto que fazê-lo provavelmente debilitaria as estruturas do trabalho acadêmico como conhecemos” (Araújo, 2008, p.16, tradução minha). Tal assertiva se soma às críticas de Agawu (2003), que aponta o desequilíbrio de poder como essencial à etnomusicologia, e de Waterman (1991) que, no desfecho de seu artigo sobre o desenvolvimento desigual da “etnomusicologia africanista”, cita o “desconforto” do musicólogo estadunidense Joseph Kerman, presente em *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985), ao criticar a prática do campo:

O medo de que os povos que fazem a música africana, e outras “músicas menos desenvolvidas” (1985, p. 13) possam, na verdade, *reagir de maneira a “nos” (no sentido de Hornbostel) afetar, tanto ideologicamente quanto musicalmente; que aquilo que os musicólogos aprendem sobre a musicalidade humana possa, a longo prazo, desafiar os parâmetros institucionalizados da autoridade e análise acadêmica* (Waterman, 1991, p. 180, tradução minha).

Em consonância, portanto, com essas perspectivas, Araújo propõe (2008) abordagens horizontais ou colaborativas/participativas de atuação, que não neguem aos produtores da cultura/música em questão a possibilidade de falar por si mesmos, de

autorrepresentarem-se, mas que, do contrário, os incentivem, da forma que melhor lhes aprouver, e que, nesse rastro, membros da comunidade estudada também se encarreguem do fazer etnográfico, de modo que este esforço conjunto se desdobre em benefícios tangíveis para eles. Araújo pauta-se na teoria de autores como a do educador Paulo Freire, mas, especialmente, em suas próprias experiências de trabalho de campo no Rio de Janeiro. A esse respeito, ele narra:

[...] visitando uma das pessoas que me auxiliou mais substancialmente no meu trabalho de campo, ele mesmo um respeitado compositor e portador da memória social da comunidade, fui convidado a checar uma novidade em sua casa no Salgueiro, resultado, ele disse, das minhas perguntas insistentes e de sua busca paciente por documentos e gravações para respondê-las. Ele havia transformado sua casa em um centro de referência local (ou, como ele o chamou, em um pequeno “museu”), recobrando as paredes com documentos da memória da escola de samba, uma ideia que havia lhe ocorrido há cerca de dois anos atrás, após ter sido perturbado por um insistente pesquisador (eu) por meses a fio (Araújo, 2008, p. 20, tradução minha).

A partir de sua profícua experiência comunitária na Maré, Araújo observa:

Pesquisadores estão conscientes de que os processos e produtos musicais são permanentemente mediados por relações de poder, demandando ação/reflexão constante, não permitindo teorizações estáveis no curso de interações em meio tempo cuja meta é a autoria individual que busca a autoridade acadêmica (Araújo, 2008, p. 28).

Araújo (2008) argumenta que o mundo não comporta mais posicionamentos convencionais assumidos por acadêmicos que se valem da etnografia para submeter diferentes grupos à condição de meros informantes, e suas dinâmicas culturais, por sua vez, a objetos de estudo. Uma plataforma um tanto unilateral que não se assenta sobre parâmetros relacionais, inclusivos, reais, tão peculiares, diga-se de passagem, às tradições da oralidade, a fim de engajar membros de comunidades diversas rumo a significados que se filiem a suas aspirações.

Conforme mencionado na introdução desse texto, a cultura africana é, essencialmente, inclusiva. É preciso incluir, não excluir – como um dia fez Hornbostel e sua *entourage*. É preciso não só “produzir grãos para a moenda acadêmica” (Waterman, 1991, p.180) – a qual ainda se mobiliza em torno de preceitos coloniais –, mas que esses grãos se convertam em sementes que germinem a terra, como diria Nêgo Bispo, restituindo às

comunidades que compõem essas “pequenas Áfricas” que resistem mocambadas em terras brasileiras o que lhes foi tomado e, portanto, lhes pertence.

Considerações Finais

Tentei identificar, de maneira bastante sucinta, algumas das razões do desconforto da negritude em relação à Etnomusicologia. E elas não são poucas. São, sabemos, incontáveis. E não devem ser ignoradas, ou arriscamos, como corrobora o historiador Mhoze Chikowero, de reinscrever perpetuamente na história a violência da qual fomos as vítimas diretas, protelando a cura dos traumas que todas essas estratégias e tratativas do poder nos legaram. Reitero, nesse bojo, a importância de que o conhecimento gerado pela pesquisa etnográfica esteja sempre ancorado em seus processos de produção – e de que esses processos sejam também “o conhecimento”; assim como, aludindo ao fazer musical, a música subentende todas as etapas necessárias à sua realização, desde, por exemplo, a fabricação do instrumento, que traz a reboque um bioma, uma conduta ecológica, um modo de ser/fazer, até a performance propriamente dita.

Vimos que, desde os primórdios da disciplina, ela serviu a projetos coloniais, mas vimos também que alguns trabalhos mais recentes usam a “ferramenta” etnográfica de maneira contra-hegemônica, ou de maneira participativa, horizontal, dinâmica, flexível, revisionista – o que é louvável. Para além dessas investidas, entretanto, na esteira de trabalhos como a dissertação *Na Luta é Que a Gente Se Encontra: Uma Análise Etnomusicológica do Bloco Revolucionário do Proletariado “Comuna Que Pariu!”* (2023), de Thiago de Souza Borges – mestre de bateria do bloco em questão – ou da tese *Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk”: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca* (2020), de Renan Ribeiro Moutinho, é preciso que nós negros possamos falar por nós mesmos acerca das manifestações culturais que nos cabem. Não como “africanistas” ou “mediadores transculturais”; não como alguém em busca do *outro*, mas como (no meu caso, em particular) uma mulher negra africana em busca de si mesma, dos seus, do seu pertencimento, de sua identidade, de sua *kabila*⁸, de suas conexões, de suas memórias outrora deturpadas, de sua comunidade total, tendo em vista que em África

⁸ *Kabila* significa povo ou comunidade no idioma suaíli.

o que vigora é o *nikavanhu* – ou seja, a “terra é o povo”, o povo é o representante da terra, e esse povo está alastrado por todos os cantos do planeta. Então, ao final, trata-se de um caminho a ser percorrido por uma coletividade. Uma coletividade que, como sua irmandade em solo africano, continua e continuará a cantar, a tocar, a dançar como sendeiro funcional para acessar a plenitude do que é. E é esse retilhar que me interessa.

Referências

AGAWU, Kofi. **African Rhythm: a Northern Ewe Perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

AGAWU, Kofi. Representing African Music. **Critical Inquiry**, vol. 18, no. 2, p. 245-266 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343783>. Acesso em 01 jan 2024.

AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music**. New York: Oxford University Press, 2016.

ANI, Marimba. **Yurugu: an Afrikan-centered critique of European cultural thought and behavior**. Trenton: Africa World Press, 1994.

ARAÚJO, Samuel. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. **Musicological Annual**, vol. 44, n. 1, p. 13-30, dez. 2008.

BÂ, Hampaté Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (Org.). **História Geral da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

CHIKOWERO, Mhoze. African music, power, and being in colonial Zimbabwe. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

DOS SANTOS, Antonio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela**. Cobogó, 2021.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions**. University of Illinois Press, 2015.

PINTO, T. de O. *Som e música. Questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, [S. l.], v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128>. Acesso em: 1 jan. 2024.

ALMEIDA, Luiza Nascimento. Do “desconforto” ao encontro comigo mesma: Uma brevíssima análise da Etnomusicologia à luz das relações étnico-raciais. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 146-166, 2024.

REIS DA SILVA LIMA, Lurian José. O mistério d’O mistério do samba: o paradigma da mediação e a produção racializada de silêncios na memória hegemônica da “Música Popular Brasileira” (1960-2017). **OPUS**, [s.l.], v. 27, n. 3, p. 40, nov. 2021. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021c2705>. Acesso em: 01 jan. 2024.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sesc, 2016.

WATERMAN, Christopher A. The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique. In: NETTL, B.; BOHLMAN, P. V. (Eds.). **Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Luiza Nascimento Almeida [Lwiza Gannibal] é artista e pesquisadora. Graduiu-se em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e se tornou mestre e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), com uma temporada na Universidade de Manchester, na Inglaterra. Atualmente, é doutoranda em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Já esteve na Rússia, Zimbábue, África do Sul, Moçambique e Tanzânia, fazendo investigações no âmbito da música. Como pesquisadora visitante, integrou o Programa de Música Africana da UCT, Cidade do Cabo, África do Sul. É produtora e diretora de documentários como “Tempo Zawose” (sobre a música *wagogo* e alguns de seus protagonistas), premiado como melhor filme de longa metragem na V Mostra Adélia Sampaio de Cinema Negro, e “Dzimba dze Mabwe – Casa de Pedra” (sobre a cultura da mbira no Zimbábue), ambos selecionados e apresentados no International Music Documentary Film Festival In-Edit Brasil. Mais recentemente, integrou como diretora musical a equipe do espetáculo infanto-juvenil “Nuang – Caminhos da Liberdade”.

<http://lattes.cnpq.br/2326411059721768>