

MÚSICA E CULTURA

DOSSIE

ETNOMUSICOLOGIA

NEGRA



**CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES,
PENSAMENTO E LEGADO**



MÚSICA E CULTURA
Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Dossiê “Etnomusicologia Negra: Caminhos, Contribuições, Pensamento e Legado”

Pedro Fernando Acosta da Rosa
(Org.)

Vol. 13, N.º 3
2024

Música e Cultura - Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)
ISSN 1980-3303

Presidente

Pedro Fernando Acosta da Rosa (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Vice-Presidente

Juliana Lima Catinin de Souza (City University of New York, EUA)

Editora

Wenderson Silva Oliveira (Universidade Federal de Roraima, Brasil)

Vice-Editora

Ollivia Maria Gonçalves (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Editores Convidados

Leonardo Moraes Batista (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Rafael Branquinho Abdala Norberto (Universidade Federal de Roraima, Brasil)

Revisão e Diagramação

Rafael Branquinho Abdala Norberto (Universidade Federal de Roraima, Brasil)

Wenderson Silva Oliveira (Universidade Federal de Roraima, Brasil)

Capa

Iohay Timbó Rodrigues (Universidade Federal de Roraima, Brasil)

SUMÁRIO

Carta dos Editores <i>Leonardo Moraes Batista</i>	6-14
Carta do Organizador <i>Pedro Fernando Acosta da Rosa</i>	14-19
Epistemological Interfaces of Ethnomusicology: understanding human existence <i>Kazadi wa Mukuna</i>	19-30
Diferenças entre a Etnomusicologia Brasileira e a Etnomusicologia “Mundial”: por um intercâmbio de ideias que favoreça uma prática anticolonial <i>Juliana Catinin</i>	31-57
A Cultura Yorùbá e o Ocidente: alguns apontamentos sobre a cultura yorùbá e sua influência na música e cultura brasileira <i>Ìdòwú Akínrúlí e Ifádámiláre Òjèyímiká Louise Lucena de Oliveira</i>	58-70
Negrada, Olha a Linha! Toada e reexistência no Maracatu Leão Coroado <i>Climério de Oliveira Santos</i>	71-90
Possíveis Contribuições da Etnomusicologia para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar <i>Thiago de Souza Borges</i>	91-117
“Os Tempos do Entrudo”: construções simbólicas negras e os sentidos da “violência” <i>Thiago de Souza Borges</i>	118-145
Do “Desconforto” ao Encontro Comigo Mesma: uma brevíssima análise da Etnomusicologia à luz das relações étnico-raciais <i>Luiza Nascimento Almeida</i>	146-166
Aquilombamento: superando os silenciamentos <i>Thiago de Souza Borges e Luiza Nascimento Almeida</i>	167-193
Akan Civilization and History: african musicological inquiry and positions <i>Kwasi Ampene</i>	194-256
Sem Perder o Compasso: a trajetória de uma mulher negra, sambista, em um espaço acadêmico – Relato de Experiência <i>Gabriela Rodrigues do Nascimento</i>	257-270
Ciclo Terapêutico <i>Masani</i>: uma estratégia de cuidado em saúde mental para estudantes de música – Relato de Experiência <i>Caroline Rodrigues</i>	271-283
Impactos das Políticas Públicas de Cultura na Paraíba: entrevista com a Mestra Penha Cirandeira – Entrevista <i>Manuela Azevedo Correia de Lima, Elen Firmino de Santana e Eurides de Souza Santos</i>	284-291

Carta dos Editores

Editorial

LEONARDO MORAES BATISTA
Serviço Social do Comércio (SESC)
leonardomoraesbatista@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4290-8100>

Recebido em: 02/12/2024
Aprovado em: 16/12/2024

BATISTA, Leonardo Moraes. Carta dos Editores. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 6-14, 2024.

Carta dos Editores

Para as pessoas que leem esta carta,

Atentas/es/os à luta das pessoas negras, articuladas entre a historicidade e contemporaneidade, que, no Brasil, foram/são as “outras”, este Dossiê da Revista *Música e Cultura*, da Associação Brasileira de Etnomusicologia, anuncia em suas linhas, percursos *outros*, para desenharmos dias além destruição, como sinalizado por Beatriz Nascimento, nossa atlântica.

Inseridos na Década Internacional dos Afrodescendentes (2015 -2024)¹, declarada pela ONU, nos 21 anos da Lei nº 10.639² e nos 16 anos da Lei nº 11.645³, os textos, com debates, questões e inflexões étnico-crítico-raciais, dialógicos com o campo da Etnomusicologia, apontam um conjunto de práticas de um novo percurso, para pensarmos um mundo, um campo mais articulado com as nossos movimentos, saberes e conhecimentos.

Grupos, coletivos, organizações e pessoas que compuseram/compõem o Movimento Negro Educador desde dia 14 de maio de 1888, conforme nos ensina Nilma Lino Gomes (2017) têm enfrentado os dispositivos de racialidade tão bem dimensionados na genealogia da estruturação e institucionalização do racismo, como aponta Sueli Carneiro (2023).

Por compreendermos que são as pessoas negras que constituem mais que a metade da população brasileira, negropolíticas (Braga et. al., 2021) têm sido articuladas no âmbito desse movimento, tomando como base vetores de reconhecimento, justiça e desenvolvimento, contra a necropolítica (Mbembe, 2018) insistente em persistir.

O Movimento Negro ressignifica e politiza a raça, compreendendo-a como construção social. Ele reeduca e emancipa a sociedade, a si próprio e ao Estado, produzindo novos conhecimentos e entendimentos sobre as relações étnico-raciais e o racismo no Brasil, em conexão com a diáspora africana (GOMES, 2017, p. 38).

Nesse processo de reeducação da sociedade brasileira, ações formativas e afirmativas, sobretudo, tem sido base nos espaços educativos (Educação Básica e Ensino Superior), para

¹ Para maior ciência sobre as tratativas da Década Internacional dos Afrodescendentes (2015-2024), sugere-se acessar o *link* disponível em: <<https://decada-afro-onu.org/>>. Acesso em 29 nov. 2024.

² Para compreensão sobre o que se trata essa legislação nacional, propõe-se acessar o *link* disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em 29 nov. 2024.

³ Para compreensão sobre o que se trata essa legislação nacional, propõe-se acessar o *link* disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/11645.htm>. Acesso em 29 nov. 2024.

tecemos enfrentamentos aos ecos da colonização. Contracoloniais (Santos, 2023), desobedientes (Odara, 2021) e intelectuais (Gomes, 2010) que somos, nós, pessoas negras, utilizamos das nossas tecnologias quilombistas (A. Nascimento, 2019; B. Nascimento, 2021; T. Nascimento, 2018), contra toda sorte de subordinação, subalternização, deslignificação e precarização, para educarmos a sociedade para um outro rumo de vida.

A aprendizagem de música nesse país ainda é sedimentada pelos cânones que reverberam sentidos de um modelo centro-europeizado. Processos que ainda são orientados por movimentos *cisheterobranconormativopratiarcais* e empobrecidos dos cantos das três raças que compõem o Brasil, conforme eternizado pela voz da cantora Beth Carvalho - música de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro.

Os currículos prescritos (Barbosa, 2003) para o ensino-aprendizagem da música, ainda segue rumos centrados no confinamento racial (Carvalho, 2006) tecendo práticas epistemicidas (Carneiro, 2023) sendo o modelo monoepistemológico a base e incapaz de tecer caminhos pluriepistemológicos (Carvalho, 2019) tomando como base dimensões afrossônicas (Queiroz, 2023) das pessoas que entram pela porta da frente dos espaços educativos.

Perguntamos em conjunto com a Frente 3 de Fevereiro: **ONDE ESTÃO OS NEGROS?**⁴

A ideia de intelectualidade negra, conforme aponta Nilma Lino Gomes (2010), nos retira do lugar de objeto e nos coloca no lugar de protagonismo, levando em conta a superação do racismo. Essa intelectualidade negra inflexiona os modelos estabelecidos no campo da pesquisa, destitui as ordens de verdades estabelecidas na perspectiva positivista e introduz maneiras *outras* de se produzir conhecimento.

Ao realizarem suas pesquisas e tematizarem a questão racial nas mais diversas áreas do conhecimento, com ênfase nas ciências sociais e humanas, esses sujeitos, produzem um conhecimento pautado não mais no olhar do 'outro', do intelectual branco comprometido (ou não) com a luta antirracista, mas pelo olhar crítico e analítico do próprio negro como pesquisador da temática racial. Não mais um olhar distanciado e neutro sobre o fenômeno do racismo e das desigualdades raciais, mas, sim, uma análise e leitura crítica de alguém que os vivência na sua trajetória pessoal e coletiva, inclusive nos meios acadêmicos. Essa inserção, sem dúvida traz tensões. Enriquece e problematiza as análises até então construídas sobre o negro e as relações raciais no Brasil, ameaça territórios historicamente demarcados dentro do campo das ciências sociais e humanas, traz elementos novos de análise e novas disputas no espaço de poder acadêmico. É também colocada sob suspeita por

⁴ Para expansão da ativação da questão em formato de performance, sugerimos acessar o LINK disponível em: <https://ims.com.br/convida/coletivo-frente-3-de-fevereiro/>. Acesso em 29 nov. 2024.

aqueles que ainda acreditam na possibilidade de produção de uma ciência neutra e descolada dos sujeitos que a produzem (GOMES, 2010, p. 496).

Nós, pessoas afrodiáspóricas, que entramos pela porta da frente dos espaços educativos, temos promovido reparação histórica e trazendo em nossas produções de conhecimento nossas escrevivências (Evaristo, 2020), nossos pretugueses (Gonzalez, 2020) e nossas afrografias (Martins, 2021), com dribles necessários ao fascismo da cor (Sodré, 2023) insidioso nos universos político-epistemológicos-metodológicos dentro da academia, que em sua grande parte tem pessoas não-negras e não-indígenas, nos lugares de poder.

A Etnomusicologia enquanto campo de estudo da música, na cultura e como cultura, foca suas dimensões (pesquisa e ação) no indivíduo social que faz, pratica, lida e se relaciona com a música no seu cotidiano, de diferentes maneiras e formas, em múltiplos espaços e territorialidades, em diversificados tempos e dinâmicas. Para Samuel Araújo (2016), a Etnomusicologia, que por si só articula saberes de áreas afins, em especial das ciências humanas, é munida de práticas que são involucradas pelo diálogo entre práxis sonora, questões sociais e pode ser entendida como

[...] um campo, por definição interdisciplinar de estudos de fenômenos socialmente definidos como musicais, seja qual for a definição ou genealogia que lhe atribuirmos (e há muitas possíveis), [no qual] são inúmeros e não necessariamente semelhantes os caminhos de formação e de diálogo intelectual que podem ser trilhados por pesquisadoras e pesquisadores, individualmente ou em grupos de pesquisa, tomando algum legado da etnomusicologia como horizonte (Araújo, 2016, p. 8).

Angela Lühning e Rosângela Tugny (2016, p. 23) destacam que as práticas etnomusicológicas no Brasil têm o “profundo interesse e o respeito pela diversidade sociocultural e política de pessoas e grupos que se encontram em posição minoritária, que vivem processos contínuos de expropriação”, por exemplo: para e com as sociedades indígenas, pessoas e/ou grupos de pessoas negras, pessoas e/ou grupos LGBTQIAPN+, povos do campo, juventudes, pessoas em situação de vulnerabilidade social, mulheres e quilombolas.

É nesse contexto que esse dossiê se insere, pautando proposições e perspectivas para uma afirmação de uma plural e interseccionada (Akotirene, 2019) da ideia de Etnomusicologia Negra. Os textos aqui são dialógicos com o que temos construído enquanto pensamento afrodiáspórico, alinhado com as marés que banham o atlântico sonoro,

produzindo conexões entre a diáspora brasileira, de outros países e com o próprio continente africano.

Este Dossiê conta com textos de Kazadi wa Mukuna, Thiago de Souza Borges, Luiza Nascimento Almeida, Juliana Catinin, Gabriela Rodrigues do Nascimento, Ìdòwú Akínrúlí, Ifádámíláre Òjèyímiká, Kwasi Ampene, Climério de Oliveira Santos, Manuela Azevedo Correia de Lima, Elen Firmino de Santana, Eurides de Souza Santos. As pessoas autoras nos convidam a aventurarmo-nos fora dos limites sugeridos nas definições descritivas e formularmos novas práxis etnomusicológicas em diálogo com os desafios da contemporaneidade, em diálogo com novas/es/os sujeitas/es/os sociais e políticos enquanto pesquisadoras/es.

Tais produções nos convidam a mitigar o epistemicídio (Carneiro, 2023) imposto aos povos afrodescendentes pela branquitude debatendo questões de raça, cultura e práticas sonoras negras e tendo o campo como dimensão crítica para discutir mudanças necessárias na sociedade brasileira através da práxis da pesquisa em Etnomusicologia.

Os textos apresentam reflexões e inflexões desde debates sobre políticas públicas trazendo para seu foco de discussão sobre a vida de mestras e mestres da cultura popular, sobre inserções no campo acadêmico interseccionando questões de gênero e raça, sobre a relação à cultura tradicional *Yorùbá* e sua influência na cultura e música brasileira, sobre a dimensão da corporeidade na relação com a musicalidade e festividades centradas nas manifestações culturais afrodiáspóricas no Brasil e em outras partes do mundo.

Tentando responder à questão enunciada pela Frente 3 de Fevereiro, as pessoas negras que colaboraram para esse dossiê, no percurso de coexistência da **gestão afirmativa e gestão pluralidade**, comandadas por *Pedro Fernando Acosta da Rosa* – Presidente de Associação Brasileira de Etnomusicologia (2022 – 2026), conduzem suas discussões pautadas naquilo que temos conquistado nos últimos anos no campo da música.

Nós, negras/es/os, junto com o advento da Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura africana no ensino das escolas de educação básica e ensino superior, com as Diretrizes para Educação das Relações Étnico raciais (Brasil, 2004), com implementação do Estatuto da Igualdade Racial – Lei 12.288/2010⁵ –, com as dinâmicas de

⁵ Em busca do combate à discriminação racial no Brasil foi instituída a Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010, que trata do Estatuto da Igualdade Racial, que visa garantir a igualdade de oportunidades e a defesa dos direitos étnicos da população negra. Para maiores informações acessar o *link* disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/112288.htm>. Acesso em 29 nov. 2024.

ações afirmativas nos cursos de graduação – Lei 12.711/2012⁶ – na e pós-graduação – Portaria Normativa 13/2016⁷ – e com a aplicabilidade da Lei de Cotas no Serviço Público – Lei 12.990/2014⁸–, somando aos esforços do Manifesto Mwanamusiki do Coletivo de Pessoas Negras Pesquisadoras de Música⁹, Carta Proposta da Coalização Negra por Direitos¹⁰ e composição de grupos de trabalho sobre música e pensamento afrodiaspórico, temos dado respostas e ocupado o espaço que é nosso por direito, enquanto protagonistas de nossas próprias histórias e percursos de continuidade da ancestralidade.

Certos e sem perder a esperança das negras conjunturas aqui propostas, esperamos que as vozes das pessoas centradas nesse dossiê, possam amplificar vozes *outras*, inflexionar as práticas musicais centradas no pensamento centro-europeizado, tensionar o campo da pesquisa etnomusicológica e pautar novas configurações de mundo, tomando como base esse *borì* político-epistemológico.

Por fim, para além de ser um convite ao antirracismo, você quem lê, convidamos você ser contra o racismo.

Boa Leitura!

O editor convidado,

Leonardo Moraes Batista.

Rio de Janeiro/RJ, 02 de Dezembro de 2024.

⁶ Lei que trata das cotas em concursos que determinam o ingresso de pessoas negras e indígenas, enquanto profissionais, nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Para maiores informações acessar o LINK disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm>. Acesso em 29 nov. 2024.

⁷ Portaria que trata da indução de Ações Afirmativas na Pós-graduação. Para maiores informações acessar o LINK disponível em: <<https://ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2016/08/Portaria-Normativa-n%C2%BA-13-de-11-de-maio-de-2016.pdf>>. Acesso em 29 nov. 2024.

⁸ Lei que trata da reserva aos negros 20% (vinte por cento) das vagas oferecidas nos concursos públicos para provimento de cargos efetivos e empregos públicos no âmbito da administração pública federal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pela União. Para maiores informações acessar o LINK disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/112990.htm>. Acesso em 29 nov. 2024.

⁹ Para aprofundamento nas questões pautadas no manifesto, sugerimos acessar o LINK disponível em: <<https://www.coletivomwanamuziki.com/post/manifesto-das-pessoas-negras-contra-o-racismo-nos-cursos-de-m%C3%BAsica>>. Acesso em 29 nov. 2024.

¹⁰ Para aprofundamento nas questões pautadas no carta, sugerimos acessar o LINK disponível em: <<https://coalizaonegrapordireitos.org.br/sobre/#:~:text=Em%20defesa%20da%20vida%2C%20do,e%20de%20todas%20as%20opress%C3%B5es.>>>. Acesso em 29 nov. 2024.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARAÚJO, Samuel. Prefácio – O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. *In*: LÜHNING, Angela. TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador, BA: Editora UFBA, 2016. P. 7-18.

BRAGA, Acsa. et.al. Juventude negra e LGBTI+ no movimento da transgressão como prática de libertação: perspectivas e abordagens etnomusicológicas da BATEKOO. **Revista Tessituras**, v.9, n. 1, p. 123-143, 2021.

Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1094>. Acesso em 29 nov. 2024.

BRASIL. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino da História afro-brasileira e africana**. Brasília/DF: SECAD/ME, 2004.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARVALHO, José Jorge de. O confinamento Racial do Mundo Acadêmico Brasileiro. **Revista USP**, n. 68, p. 88-103, dez./fev. 2006.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13485/15303>. Acesso em: Acesso em 29 nov. 2024.

CARVALHO, José Jorge de. Encontro de Saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze.; MALDONADO-TORRES, Nelson.; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. *In*: **Escrivência: a escrita de nós**: reflexos sobre a obra de Conceição Evaristo. DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: vozes, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Flávia Rio, Márcia Lima (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Revista Música em Perspectiva**. v. 7, n. 2, p. 7-25, dez., 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41501>. Acesso em: 9 fev. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Tatiana. **Da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra**. Palavra, preta, [s. l.]. 2018.

Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>. Acesso em 29 nov. 2024.

ODARA, Thiffany. **Pedagogia da desobediência: travestilizando a educação**. Salvador, Devires, 2020.

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. **Fogo nos racistas!:** Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40511>. Acesso em 29 nov. 2024.

OLIVEIRA, Inês B. **Currículos praticados: entre a regulação e a emancipação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

Leonardo Moraes Batista é filho de Celma Moraes Batista, irmão de Vanessa Moraes Batista, neto de Maria de Lourdes Diogo Moraes, sobrinho de Edna Moraes, Maria Lúcia Moraes (*in memoriam*), Luciana Maria Moraes e Bernadete de Fátima Moraes. Criado e forjado no matriarcado de mulheres negras. É musicista, pesquisador, educador e curador. É Licenciado em Música (2012) e Especialista em Educação Musical (2014) pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM-CeU). Mestre em Educação Musical (2015) e Doutor em Musicologia com ênfase em etnografia das práticas musicais (2024) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É pesquisador no Grupo de Estudos e Pesquisa Etnomusicológica NEGÔ. No campo profissional atua como Analista de Cultura no Departamento Nacional do SESC na Gestão da área de Arte Educação, em composições contínuas com profissionais da instituição de todo o país e está Diretor de Ações Educativas da BATEKOO que é uma plataforma de entretenimento, informação, cultura e formação por e para juventudes urbanas, periféricas, negras e LGBTQIAPN+ do Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/6703096527905876>

Carta do Organizador

Cover Letter

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA
Universidade Federal da Bahia
pedroacosta26@hotmail.com

Recebido em: 09/11/2024
Aprovado em: 16/12/2024

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. Carta do Organizador. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 14-19, 2024.

Carta do Organizador

Em 1º de janeiro de 2022 a Associação Brasileira de Etnomusicologia deu início a uma nova virada em sua história de luta pela Etnomusicologia no Brasil. Pela primeira vez, em seus 23 anos, elege uma Diretoria de maioria negra. Um grande feito em um campo do associativismo acadêmico marcado pela presença não-negra. Mesmo havendo desconfianças e medos que muitas pessoas associadas à ABET tinham em relação à Gestão Afirmativa, percebemos que o que mais preocupava, em primeiro lugar, era o fato de sermos a primeira Gestão de maioria negra, e o segundo era de não sermos naquele momento da eleição, professores/as universitários/as. Começarei pelo primeiro, pois hoje não tenho dúvida que a Gestão Afirmativa foi a primeira Diretoria Executiva de um entidade acadêmica no campo musical formada, em sua maioria, por pessoas negras. Isso quer dizer muito, para um país que, historicamente, nós pessoas negras fomos sempre vistas como objeto da ciência. E dirigir uma instituição de incentivo à pesquisa representa o rompimento do legado colonial no campo musical. Por isso, não podemos naturalizar como normal termos uma diretoria executiva negra, e sim, reconhecer a dedicação, o percurso e o esforço acadêmico desta gestão como parte do Movimento Negro Educador contribuindo para o campo etnomusicológico e para os estudos em Música.

Dito isso, afirmo e confirmo que nossas ações como gestores foram produzidas do ponto de vista das pessoas negras e foram repletas de singularidade, pois trouxemos o nosso próprio jeito de ser, fazer e existir. Mostramos, nos dois anos de gestão, que nunca mais ninguém deve duvidar das pessoas negras ou desconfiar de sua capacidade em gerir uma entidade como a ABET, ou qualquer entidade acadêmica do campo musical, sejam elas, professores/as universitários/as ou não.

Agora, me atenho ao segundo ponto dizendo que para mim, pessoa negra forjada no movimento social negro no Rio Grande do Sul, parece que sempre faltava algo, e não ter vínculo profissional com a universidade, na época, era sinônimo de falta de legitimidade e capacidade que reforçava mais as desconfianças. No entanto, assumimos o nosso protagonismo e nossa agência no mundo. Fomos mostrando que éramos capazes de gerir uma instituição acadêmica, fazer escolhas e cumprir com o nosso desafio maior que era concluirmos a nossa gestão.

Penso que sermos uma diretoria de maioria negra, nunca foi tão importante, não só para nós, mas também para Etnomusicologia Brasileira, pois fomos desenvolvendo ações que nos aproximavam cada vez mais do movimento negro, entre eles o Movimento Negro Unificado (MNU) e a Associação Brasileira de Pesquisadores Negros e Negras (ABPN). Portanto, tivemos esse legado de luta, e por isso, não nos sentimos sozinhos, pois sabíamos que as dificuldades viriam e teriam que ser superadas. Sempre foi assim na vida, e porque haveria de ser diferente em uma instituição acadêmica?

Não foi diferente, viemos com nossas forças e nossas fragilidades e agradeço à Vice-presidenta, Gabriela Nascimento; ao Secretário Geral, Antoniel Lopes; à 2ª Secretária, Eliane de Souza; ao tesoureiro, Júlio Moraes; ao Editor da Revista *Música e Cultura*, Rafael Norberto e ao Vice-editor, Daniel Stringini, que mesmo com todas as dificuldades, advindas ao longo do percurso, – inclusive, para alguns de nós tardio na Pós- Graduação, para a maioria negra –, trabalhamos e nos dedicamos em desenvolver o projeto de Etnomusicologia Negra nesta Gestão da ABET. Um projeto de inscrição na história da Etnomusicologia que desafiou e assumiu o compromisso de enegrecer nossa Associação, de trazer vozes de diferentes campos e afirmar nosso lugar de pessoas negras protagonistas participando de eventos nacionais e internacionais, e realizando com muito esforço o nosso XI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (XI ENABET). Um evento que foi realizado sem apoio financeiro de instituições de fomento, e contando apenas com as parcerias de pessoas e instituições como o Serviço Social do Comércio (SESC), a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pessoas amigas da luta negra, mas principalmente de associados, associadas e associades da ABET que com as inscrições no evento e o pagamento das anuidades mais uma vez ajudaram na realização de mais um ENABET.

Penso que o presente Dossiê é parte deste projeto de valorização da produção de conhecimento negro iniciado em 2019 no IX ENABET, realizado em Campinas, e que demos o nome de Etnomusicologia Negra. É o primeiro trabalho do gênero em nossa Revista *Música e Cultura*, e traz pessoas que foram muito importantes nesse percurso e faço questão de agradecer, pois são referências na Etnomusicologia como o professor Kazadi Mukuna e o professor Kwasi Ampene que são duas figuras das mais importantes da Etnomusicologia Mundial e que nos honraram enviando dois artigos que fazem parte deste trabalho.

Eles participaram de eventos *on-line* e presenciais como o I Encontro Nacional de Povos Originários e Negros (I ENAPON) (), realizado em 2022, e XI ENABET, realizado em Porto Alegre, em 2023. Ambas são vozes negras africanas: de Gana (Professor Kwasi) e do Congo (Professor Kazadi) que merecem toda a nossa atenção e respeito, pois estão se conectando de maneira mais intensa com o Brasil em razão da história e das lutas em comum.

Quero aproveitar e agradecer com todo amor e carinho ao Professor Dr. Leonardo Moraes Batista em aceitar o desafio de organizar o Dossiê “Etnomusicologia Negra: Caminhos, Contribuições, Pensamentos e Legado”, e por ter ido ao XI ENABET em Porto Alegre com recursos próprios. Léo, sua presença no ENABET foi fundamental para estabelecermos, novamente, laços rompidos após minha saída do Coletivo Mwnamuziki. Mas, foi graças a este projeto, criado e liderado pela Professora Dra. Eurides de Souza Santos, primeira mulher negra presidenta da ABET, que tive o prazer de conhecê-lo em 2021.

Confesso que no começo não nos entendemos bem, mas, fui conhecendo mais o seu trabalho, entendendo sua agenda de luta, sua pessoa, seu caráter e ao poucos fui percebendo que você é um dos quadros mais qualificados que temos politicamente no campo musical e do Movimento Negro. Portanto, posso afirmar que Leo é uma biXa preta que dá o papo reto e vai nos educando com sua agenda LGBTQIAPN+, utilizando a linguagem contracolonial desse Movimento, e trazendo sua pesquisa aplicada para colaborar nos debates dos estudos em música, e revela, no interior da Etnomusicologia Brasileira, a necessidade da inclusão desta agenda na Gestão da ABET. Pudemos ver a qualidade do seu trabalho quando participou do GT de Etnomusicologia Negra em 2021 no X ENABET, e por isso, o convite pra você fazer parte como editor convidado do Dossiê, meu muito obrigado em nome da nossa Gestão Afirmativa.

Agora quero agradecer ao Rafael Norberto, Editor da Revista Música e Cultura, e o primeiro professor universitário da nossa equipe, representando a Universidade Federal de Roraima. Obrigado Rafa por aceitar o meu convite em 2021 para compor a Chapa Afirmativa e ter feito um trabalho histórico na Revista deixando um legado de três edições em um ano. Você é um homem não-negro, aliado importantíssimo, que entende, compreende e tem somado e sido mais que um colega e um parceiro, tem sido um irmão da nossa luta, pois tem colocado seu capital intelectual para valorizar a proposta de Etnomusicologia Negra em suas produções intelectuais.

Obrigado a todas, todas e todes, que apoiaram a Gestão Afirmativa, acreditaram em nós, e viram de perto o nosso trabalho e dedicação oferecidos à ABET, entidade que tem 23 anos de existência e com inúmeros desafios ainda pela frente. Quero agradecer a todas as pessoas que mandaram trabalhos para compor o presente dossiê. Tenho a certeza que este trabalho soma-se com as inúmeras produções de conhecimento negro que estão emergindo na Educação Musical e na Etnomusicologia, e tenho certeza que irão impactar em outros campos.

Por fim, estamos deixando um legado às gerações do presente, do futuro e do passado, e aos nossos mestres e mestras negros, negras e negres que formados nas Universidades Brasileiras e internacionais, no Movimento Negro Educador e Comunitário nos oportunizaram a continuidade de suas agendas de luta no campo acadêmico musical. Obrigado por suas existências e resistências, bem como o legado ancestral que nos deixaram e que me permitiu estarmos hoje como professor adjunto de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) uma das primeiras instituições a afirmar a Etnomusicologia Brasileira.

Dedico a vocês essa conquista.

Desejo ótima leitura!

Pedro Fernando Acosta da Rosa

Presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (2022-2023 e 2024-2026)

Organizador do Dossiê “Etnomusicologia Negra”

Salvador, 09 de novembro de 2024.

Pedro Fernando Acosta da Rosa é Professor Adjunto da Universidade Federal da Bahia, músico, poeta, compositor, pagodeiro, sambista, etnomusicólogo. Foi produtor cultural do Ponto de Cultura Campo da Tuca, pesquisador da cena *funk* em Porto Alegre e das lutas dos Movimentos Sociais Negros no sul do Brasil. Tem Licenciatura em Música pelo Centro Universitário Metodista (2011), Especialização em Música Universidade Feevale- Novo Hamburgo (2015), Mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS (2016), Doutorado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2020) e Pós- doutorado em Música pela Universidade em Federal da Paraíba (2022). Foi professor de música da Secretaria Municipal da Educação de Porto Alegre (SMED) (2014-2024) e da Secretaria Estadual da Educação do Rio Grande do Sul (SEDUC) entre 2012-2024. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música atuando principalmente nos seguintes temas: Educação para Relações Étnico- Raciais (ERER), Etnomusicologia e Educação Musical. Atualmente é Presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia Gestão (2022-2024); representa o ICTM (International Council for Traditional Music) no Brasil; faz parte dos grupos de pesquisas: GEAD (Grupo de Estudos de Antropologia e Deficiência); ETNOMUS UFRGS (Núcleo de Etnomusicologia da UFRGS), que visa contribuir para o estudo do patrimônio musical brasileiro e latino-americano, especialmente do chamado Cone Sul; Colaborador do GEM (Grupo de Estudos Musicais) da UFRGS; e Coordenador do Coletivo de Etnomusicologia Negra.

<http://lattes.cnpq.br/5981702712146724>

**Epistemological interfaces of Ethnomusicology: Understanding
human existence**

**Interfaces epistemológicas da Etnomusicologia: Compreendendo
a Existência Humana**

KAZADI WA MUKUNA

Kent State University

wcary@kent.edu

<https://orcid.org/0000-0003-3914-6624>

Recebido em: 21/05/2024

Aprovado em: 21/08/2024.

MUKUNA, Kazadi wa. Epistemological Interfaces of Ethnomusicology: understanding human existence. **Música e Cultura**, [s.l.], v. 13, n. 3, p. 19-30, 2024.

Epistemological interfaces of Ethnomusicology: Understanding human existence

Resumo: This paper invites ethnomusicologists to adventure outside boundaries suggested in descriptive definitions of their predecessors and formulate an inclusive definition that asserts the new ethnomusicological praxis according to the new challenges. The inclusive definition has to articulate, among other, the intended study goal overlooked in the past.

Keywords: Ethnomusicology; Epistemology; Ethnomusicological praxis; Theoretical models.

Interfaces epistemológicas da Etnomusicologia: Compreendendo a Existência Humana

Resumo: Este artigo convida os etnomusicólogos a aventurarem-se além das fronteiras sugeridas pelas definições descritivas de seus predecessores e a formularem uma definição inclusiva que afirme a nova práxis etnomusicológica diante dos desafios atuais. A definição inclusiva deve articular, entre outros aspectos, o objetivo de estudo pretendido que foi negligenciado no passado.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Epistemologia; Práxis etnomusicológica; Modelos teóricos.

The term epistemology is defined in Merriam Webster Dictionary as “the study or a theory of the nature and grounds of knowledge especially with reference to its limits and validity¹”. The Oxford Languages Dictionary expands this definition beyond scope and validity to include methods². Whereas in other fields these three crossing points of epistemology (knowledge, methods, scope) may have been handled separately, in ethnomusicological inquiry, however, they have to be applied as an integrated total to highlight their zone of convergence and interaction, as well as their intended chronologic order.

If the first of these aspects seeks to know “**What?**” is the true identity of ethnomusicology and what it does, the second, “**Methods**”, inquires “**How**” ethnomusicological tasks are carried out. Last but not least, the third, “**Scope**”, ponders on the comprehensiveness of the research with its conclusive question “**Why**” that probes into the *raison d’être* (purpose, goal) of ethnomusicology as a field of investigation. The present paper calls for ethnomusicologists to re-examine their perception of this field of study through a wide-angle lens and compare them with those from different periods of the evolution. Elsewhere I demonstrate challenges of diverse opinions that animate debates in academic circles about the truth in ethnomusicology (Mukuna, 2008, p. 12-23), and compel scholars to recognize the importance of understanding the epistemological basis for their constructed research models (Fetterman, 2010).

The present paper contains a series of thought-provoking recommendations grounded in lessons obtained from such masters as Charles Seeger (1886-1979), Fernando Augusto Albuquerque Mourão (1934-2018), Ki Mantle Hood (1918-2005), J. H. Kwabena Nketia (1921-2019), Alan P. Merriam (1923-1980), and in the writings of such thinkers as Fernando Ortiz (1881-1969), Maurice Halbach (1877-1945), and Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Franz Boas (1858-1942), Melville Herskovits (1895-1963), to cite these in the Humanities in general and in ethnomusicology in particular.

There is an urgent need for the actualization of past definitions of ethnomusicology on the grounds of current research challenges. A well-structured definition of

¹ Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/epistemology>. Acesso em 02 de ago. de 2024.

² The same source asserts that the term is derived from the Greek *epistēmē* (“knowledge”) and *logos* (“reason”), and accordingly the field is sometimes referred to as the theory of knowledge. Disponível em: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-1-d&q=epistemology+definition>. Acesso em 20 de jul. de 2022.

ethnomusicology requires a phenomenologically oriented concept of underlining theory or model, whether it is an explicit anthropological, ethnographical or an implicit personal model about how things ought to work. Selected theory and/or model should assist ethnomusicologists to identify the research problem and how to tackle it (Fetterman, 2010, p. 5). The proposed ideal definition of ethnomusicology, therefore, has to be epistemologically balanced and capable to articulate the intended *raison d'être* (purpose, goal). While some scholars might share the significance of this point of view, others might question right out its validity. To those in the latter category, let us agree to disagree.

“What” is Ethnomusicology?

The comprehension of the nature of ethnomusicology requires, first and foremost, to accept that music of all kind is the subject of study in the field of ethnomusicology (Hood, 1971, p. 3). Second, understand the make-up and the objectives of branches of social studies and the humanities. Although modes of inquiry in these two disciplines are divergent, they converge on “human being” as their subject of study. Whereas in social sciences, the human being is studied in the network of social interaction, in the humanities, on the other hand, human is examined with the objective to address the philosophic concern about what makes human a human³. In the latter discipline, significant questions are raised about what constitutes the truth, objectivity, and rationality of the human existence.

Neither of the two fields alone can provide a comprehensive knowledge to satisfy the concern of humanness without the contribution of the other. Therefore, as a scientific branch of study prescribed within the goal of these two fields, the research in ethnomusicology has to reconcile its theoretical model to the purpose of these sister fields.

On the basis of this empirical logic, ethnomusicologists have to be reminded that their field of study has remained an explicitly comparative method for ethnographic study of folksongs and non-Western music, as suggested by Guido Adler in 1884⁴, adapted by Jaap Kunst to be the study of “mainly the music and the musical instruments of all non-European

³ See Aristotle's thoughts described above.

⁴ Guido Adler, em *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1*, menciona: “Comparative musicology has as its task the comparison of the musical works- especially the folksongs-of the various peoples of the earth for ethnographical purposes, and the classification of them according to their variety” (Adler, 1885, p. 5-20).

peoples, including both the so-called primitive peoples and the civilized Eastern nations?” (Kunst, 1950, p. 7). The latter perception was echoed thereafter in definitions recorded in various dictionaries⁵. Is ethnomusicology a study of culture “as a collective fiction, contested, temporal, and emergent?” (Wade, 2006, p. 196). Is ethnomusicology the study of music in its social and cultural contexts as a social process in order to understand not only what music is but what it means to its practitioners and audiences (Helser, cited in Merriam, 1977, p. 198). Last but not least, is ethnomusicology “the hermeneutic science of human musical behavior”, or a “study of music in culture” (Merriam, 1960, p. 109).

These definitions and similar others reflect realities of the period and the intellectual maturity of their proponents. They address “what” and ignore “Why” study ethnomusicology. Time has come for to adventure outside the comfort of status quo definitions from the past and construct new research models befitted for the complexity of new research challenges. As a fundamental phase of the inquiry, data gathering will provide a well-sounded understanding of the cultural concept of music and determine its significance in the community. This mode of thinking also views data gathering process as a pre-requisite to be kept in mind that music is the subject and not the objective of ethnomusicological investigation. For archeologists are excited to excavate for artifacts or the ethnomusicologists who discover a new genre of music for example, are satisfied with the knowledge obtained from the qualitative interpretation of their finding that will help to elucidate the presence of human beings on this planet. I disagree with readers who may argue that this point is “sous entendu” (implicit) and self-explanatory within existing definitions.

“How?” – Research Method in Ethnomusicology

The phenomenologically oriented paradigm⁶ is the ideal research model for the study in ethnomusicology. This approach expects researchers to be cognizant of a wide range of theory and method that can be employed as building blocks in the construction of a holistic model of reaching out that ensures ethnomusicologist to discover the interrelationships among various systems and subsystems in a community or music under study with an emphasis on the contextualization of data (Fetterman, 2010, p. 19).

⁵ Acessado no Oxford Languages Dictionary em 29 de jun. de 2022.

⁶ This paradigm helps to make explicit assumptions about culture catalyst of human behavior.

This analytical model is attained, among other, with heavy borrowing from anthropology, ethnology and ethnography, which marked pivotal phases in the development of ethnomusicology since in 1956. Whereas the ethnology applies sociocultural theories and research methods with mankind's behavior as the center of studies, the ethnography remains primarily descriptive. These changes are summarized by Bonnie Wade in her article "Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective". In this article Wade outlines a series of paradigm shifts in the evolutionary phases of ethnomusicology during the fifty years of its existence.

We [ethnomusicology] have moved, from a predominance of explicitly comparative method, to a predominance of ethnographic research; from a very early focus on music in human history in evolutionary terms, to focus on music in cultural contact; from analysis of structures of items and of systems, to a focus on analysis of structures of meaning; from an understanding of music as reflective of culture, to music as an affecting force in culture, an agent of social meaning; from a focus on place to a focus on space again, with our antennae alert to the important ideas emerging in other disciplines which ideas we stand ready to explore and to which we can hopefully begin to contribute through our studies of music (Wade, 2006, p. 190-198).

Considering that the concept of music is culturally based, Alan P. Merriam defines this study subject of ethnomusicology as "a product of man [...], whose structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it (Merriam, 1964, p. 7). Therefore, "to understand why a music structure exists as it does", concludes Merriam, "ethnomusicologist must also understand how and why the behavior which produces it is as it is, and how and why the concepts which underlie that behavior are ordered in such a way as to produce the particularly desired form of organized sound" (Merriam, 1964, p. 7). This broad-based definition of music not only complied with the anthropologist Franz Boas's theory of cultural relativism⁷ but it also empowered communities to define music on the grounds of their respective concept. Merriam's definition also triggered a paradigm shift in the focus of study and recognized music as a universal phenomenon of human behavior (Nketia, 1963, p. 1). Therefore, if the behavior and thought of human beings are derived culturally, as suggest Edgerton and Langness⁸, then the comprehension of this behavior

⁷ All cultures were equal, but simply to be understood in their own contexts and by their own terms.

⁸ Cf. Edgerton and Lewis (1974).

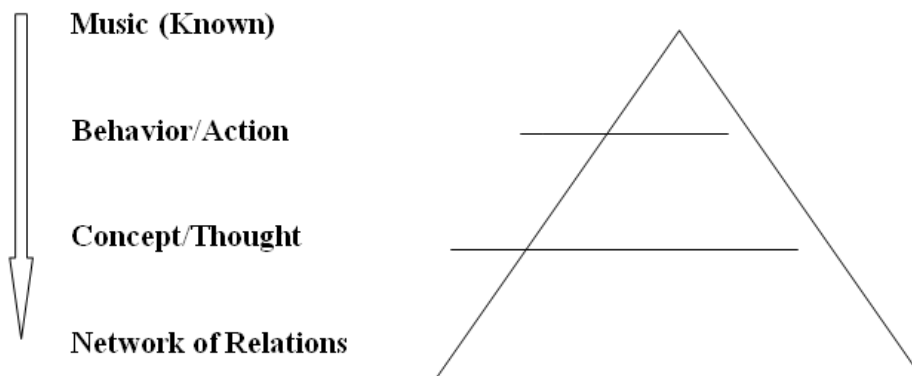
necessitates a suited analytical model capable of shedding light on the rules and codes pertaining to the milieu where humans dwell and interact.

Each discipline of the humanities is called upon to analyze and to provide a clear knowledge for the general understanding of mankind's existence. This objective orients ethnomusicologists to view their field of study also as a mankind's attempt to self-study and understand his existence in time and space (Langness, 1974, p. 1). Cultural anthropology, asserts Langness, is only one part of man's efforts to learn more about himself (Idem). In light of this discourse, it can be deduced that as with the cultural anthropology, ethnomusicology is also committed to discover how mankind thinks, behaves, and what is the catalyst of his music behavior in community.

Practically, in ethnomusicology “Music” is the gate through which the quest for human behavior is carried out. Even in such branches as Anthropology of Music, Sociology of Music, Music Therapy, for example, music functions as gate keeper for the objectives of Anthropology, Sociology, and Therapy. By studying the behavior of the music maker, ethnomusicologists seek to unveil the true identity of the composer in the cultural context of his community. To accomplish his mission, ethnomusicologists are compelled to borrow from other fields. Observations about the intellectual capacity of past scholars were expressed within the broad-based theoretical frame of reference. According to Fetterman (2010, p. 5): “theory is a guide to practice. No study can be conducted without an underlining theory or model”. It is imperative that the theoretical model chosen by ethnomusicologist is suitable to investigate the foundation of the motive of behavior that produced a structure of music the way it is. The logical answer here requires the construction of a branching out theoretical model that forces the researcher to apply cautiously the esthetic⁹ paradigm to interpret data from the known element “music” (product of his behavior) to the unknown (the source of influence that affect human's behavior in community/society (Mukuna, 2008). This holistic approach is often referred to as the “Merriam model”:

⁹ A term used in semiotics to describe perceptive and productive levels, processes, and analyses of symbolic forms. In this context, music is being approached as a symbolic form.

Figure 1 – Merriam’s Model Esthetic Paradigm



(Developed by the author)

This model is corroborated by an interesting confrontation that occurs in the last sequence of the 20th Century Fox film “The Planet of the Apes” (1968). The Ape archaeologist Cornelius and his wife Zhura find some artifacts in a cave located in the forbidden zone that corroborate their theory that the apes’ civilization was subsequent to that of humans. Such objects as human faulty heart valve, eyeglass frames, and the human baby doll at the site that could be argued by the keeper of the faith, the most convincing of these artifacts was the speaking human doll in the civilization where humans were mutes. Finding artifacts is exciting, but what motivates archaeologists is the information they get from artifacts. For this reason, in ethnomusicology the interpretation of music should not be limited to empty debates of the endo-semantic level of music, which focuses on pure musical analysis, but extended to the exo-semantic level of music, which reveals the circum-musical sources of its meaning/truth (Brigh, 1963).¹⁰

“Why?” – Goal of Ethnomusicology

The goal of ethnomusicology should be similar to that of “Anthropology,” which according to Langness, “is simply the attempt for human beings to study and hence to understand themselves at all times and in all places” (Langness, 1974). For that motive, to

¹⁰ Cf. Solis (2012).

attain the intended result, humans have broken down every field of study into specialized branches. This concept is not uncommon in archeology, sociology, and musicology.

Although the archeologist gets excited to find strange artifacts, he becomes mostly satisfied with the information he obtains from interpreting those artifacts. Similarly, what motivates ethnomusicologist the most should be the hidden information (historical, geographical, cultural, religious) he deduces from a musical instrument or a new style of music. Ethnomusicologists must not remain satisfied with the status quo descriptive definitions inherited from their predecessors but be proactive in their thought process to adventure into the unknown scientific frontiers and distinguish justified beliefs from opinion. They have to recognize the importance of understanding the epistemological basis of a selected model prior to applying it to their study (Fetterman, 2010).

It is clear that Merriam's definition of music addresses the praxis and not the goal of ethnomusicology. It focuses on behavior as a prerequisite for the understanding of why music is the way it is. With this statement, Merriam limits ethnomusicology to the study of the subject and not the object. I concur with Mantle Hood reacts with this statement: "In addition to purely musical information, various *objectives* toward which the study leads might encompass a better understanding of two or more societies or individuals or groups within a society as to behavior" (Hood, 1971).

In conclusion, an ideal definition of ethnomusicology has to be inclusive and explicit of its epistemological interfaces, (identity, scope, method), and capable to articulate the goal of the study. I propose this iconic definition to read: **"Ethnomusicology is a branch of socio-humanities discipline, in search of knowledge toward the understanding of the human being, through a profound contextual analysis of all his music expressions"**.

References

ADLER, Guido. **Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft**, Berlin, v. 1, n. 1, p. 1-24, 1885.

BRIGHT, William. Language and music: areas for cooperation. *Ethnomusicology*, v. 7, n. 1, p. 26-32, jan., 1963.

EDGERTON, Robert B.; LANGNESS, Lewis L. **Methods and styles in the study of culture**. San Francisco: Chandler & Sharp Publishers, 1974.

FETTERMAN, David M. **Ethnography Step-by-Step: Applied Social Research Methods Series**, 3ª ed. Los Angeles: Sage Publications, 2010.

HOOD, Mantle. **The Ethnomusicologist**. New York: McGraw-Hill, 1971.

HOOD, Mantle. "Ethnomusicology". In: APEL, Willi (Ed.). **Harvard Dictionary of Music**. 2ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1969. p. 298-300.

MUKUNA, Kazadi wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 12-23, mar./mai. 2008.

KUNST, Jaap. **Ethnomusicology**. 3ª ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.

KUNST, Jaap. **Musicologica**. Amsterdam: Koninklijke Vereeniging Indisch Institut, 1950.

LANGNESS, Lewis L. **The Study of Culture**. San Francisco: Chandler & Sharp Publishers, 1974.

MERRIAM, Alan P. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective. **Ethnomusicology**, [S.l.], v. 21, n. 2, p. 189-204, mai., 1977.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology Revisited. **Ethnomusicology**, [s.l.], v. 13, n. 2, p. 213-229, 1969.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field. **Ethnomusicology**, [s.l.], v. 4, n. 1, p. 107-114, 1960.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts**. New Edition. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

NKETIA, J. H. Kwabena. The problem of Meaning in African Music. **Ethnomusicology**, [s.l.], v. 6, n. 1, p. 1-7, 1962.

RICE, Timothy. Toward the Remodeling of Ethnomusicology. **Ethnomusicology**. v. 31, n. 3, p. 469-488, 1987.

SOLIS, Gabriel. Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, [s.l.], v. 56, n. 3, p. 530-554, Fall, 2012.

STEWART, Julian H. **Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution**. Chicago: University of Illinois Press, 1973.

STONE, Ruth M. **Theory for Ethnomusicology**. Upper Saddle River (New Jersey): Prentice Hall, 2008.

MUKUNA, Kazadi. Epistemological Interfaces of Ethnomusicology: understanding human existence. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 19-30, 2024.

STRAUSS, Claudia; QUINN, Naomi (Org.). **A Cognitive Theory of Cultural Meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WADE, Bonnie. Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective. **Ethnomusicology**, [s.l.], v. 50, n. 2, p. 190-198, Spring/Summer 2006.

Kazadi wa Mukuna possui graduação, mestrado e doutorado em Etnomusicologia pela University of California (at Los Angeles); e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor aposentado da Kent State University. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: africanismo, música tradicional africana e música popular. Foi orientador no Programa de Pós-Graduação Interunidades de Estética e História da Arte, e no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM/ USP). Foi também professor visitante no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Antropologia (USP) e no Departamento de Musica (UNIRIO).

<http://lattes.cnpq.br/0513453908196884>

Diferenças entre a Etnomusicologia Brasileira e a Etnomusicologia “Mundial”: Por um Intercâmbio de Ideias que Favoreça uma Prática Anticolonial

Differences between Brazilian Ethnomusicology and “World” Ethnomusicology: Towards an Exchange of Ideas that Favors an Anti-Colonial Practice

JULIANA LIMA CATININ DE SOUZA
City University of New York (CUNY/USA)
julianacatinin@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1489-8523>

Recebido em: 23/10/2023
Aprovado em: 12/08/2024

SOUZA, Juliana Lima Catinin. Diferenças entre a Etnomusicologia Brasileira e a Etnomusicologia “Mundial”: por um intercâmbio de ideias que favoreça uma prática anticolonial. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 31-57, 2024.

Diferenças entre a Etnomusicologia Brasileira e a Etnomusicologia “Mundial”: Por um Intercâmbio de Ideias que Favoreça uma Prática Anticolonial

Resumo: Este artigo se propõe a debater as principais características da Etnomusicologia brasileira, trazendo um paralelo com a Etnomusicologia “mundial” – aquela monopolizada por pesquisadores nascidos ou radicados na Europa e, sobretudo, nos EUA pelo domínio econômico e ideológico. A distinção realizada leva em consideração a realidade material e histórica do Brasil a fim de compreender algumas determinações e limitações da disciplina no país, principalmente no que se refere às práticas acadêmicas. Esmiuçando os limites da Etnomusicologia como disciplina teórico-prática, o artigo atenta-se a apontar algumas tensões que sua expansão no ensino superior brasileiro pode causar, dessa forma, mencionando o caráter conservador e elitista ainda presente em muitas Universidades. Nesse sentido, usando como ponto de partida os levantamentos feitos por Carlos Sandroni sobre o estado da disciplina no país em 2008, este trabalho indica a necessidade de nos consolidarmos como disciplina crítica para discutir mudanças necessárias na sociedade brasileira através da práxis.

Palavras-chave: Etnomusicologia brasileira; práxis anticolonial; epistemologia musical crítica.

Differences between Brazilian Ethnomusicology and “World“ Ethnomusicology: Towards an Exchange of Ideas that Favors an Anti-Colonial Practice

Abstract: This article aims to discuss the main characteristics of Brazilian Ethnomusicology, drawing a parallel between it and “world” Ethnomusicology – the one monopolized by researchers born or based in Europe and, especially in the USA, due to their economic and ideological dominance. The distinction considered the material and historical reality of Brazil in order to understand some of the discipline's determinations and limitations in the country, especially with regard to academic practices. By scrutinizing the limits of Ethnomusicology as a theoretical-practical discipline, the article seeks to indicate some of the tensions that its expansion in Brazilian higher education can cause, in this way mentioning the conservative and elitist character still present in many universities. In this sense, using Carlos Sandroni's surveys of the state of the discipline in the country in 2008 as a starting point, this article suggests the need to consolidate ourselves as a critical discipline in order to discuss necessary changes in Brazilian society through praxis.

Keywords: Brazilian ethnomusicology; anti-colonial praxis; critical musical epistemology.

Introdução

A Etnomusicologia é uma disciplina que questiona muito a si própria em busca de sua definição. A necessidade desse constante autorreferenciamento pode apontar para alguns caminhos, mas nos mostra diretamente que ainda estamos em “construção”. Diante disso, é necessário enfatizar que a forma que exercemos a disciplina difere de local a local. No entanto, é possível destacar algumas características internacionais que guiam nossa área de conhecimento, moldadas principalmente pelos pensamentos predominantes das associações *Society For Ethnomusicology* (SEM) e *International Council for Traditions of Music and Dance* (ICTMD). Neste texto, porém, vamos focar em marcar algumas diferenças da Etnomusicologia brasileira frente à “mundial”¹. Dessa forma, nos atentando não somente em apontar quais são os aspectos marcantes da Etnomusicologia feita no Brasil, mas tentando, de forma inicial, compreender os porquês das manifestações de tais aspectos.

A história brasileira é peculiar: foi colônia extrativista; foi “reino de Portugal”; teve várias revoltas apagadas da história; foi o último país das Américas a acabar com a escravidão; passou por uma ditadura militar apoiada por empresários e poderes externos; e é um país de capitalismo dependente ao mesmo tempo em que possui um papel de manutenção na dependência da América Latina. Na fase colonial, a sua principal função era permitir a extração de suas riquezas por Portugal, Holanda e Inglaterra com base no trabalho escravo de pessoas negras (Galeano 2010). Podemos dizer que mudaram os atores e a forma da expropriação, mas o cenário se assemelha ao passado. A economia e organização social brasileira desenvolveram-se com base numa forte herança colonial. Nesse sentido, podemos dizer que nossa história molda o que somos hoje. Assim, se há o interesse de desenvolver uma forma crítica para a Etnomusicologia, ela não poderá fugir da história.

Discutir o papel da Etnomusicologia e, conseqüentemente, do etnomusicólogo no Brasil se faz necessário, pois a nossa Etnomusicologia não é, e nem deve ser, semelhante à disciplina em outros lugares. Dessa forma, tendo como base inicial o texto de 2008, *Apointamentos sobre a história e perfil institucional da Etnomusicologia no Brasil*, de Carlos Sandroni, proponho discutirmos os “porquês” dos apontamentos surgidos no texto,

¹ O uso de aspas é uma forma de deixar claro o cinismo que ainda predomina nessas instituições de falar de uma Etnomusicologia mundial tendo apenas como parâmetro os EUA e Europa, esquecendo-se muitas vezes das influências e particularidades de todo o resto do globo.

conectando com a realidade material brasileira e destacando a necessidade de modelar a Etnomusicologia no Brasil para efetivação de uma práxis emancipadora necessária no país.

Apontamentos sobre a Etnomusicologia brasileira: Primeiras comparações

A Etnomusicologia é uma área científica ainda muito pequena comparada a outras. Porém, apesar de ela ainda ser pequena – ou até justamente por isso – ela não é uma disciplina isolada. Pelo contrário, a Etnomusicologia conversa com várias áreas de conhecimento pelo mundo. Aí entramos em outra questão: isso a faz perder valor científico como disciplina por não possuir certa “autonomia” de método, objeto e linguagens próprias ou ela ganha valor por conseguir abarcar diversas áreas de conhecimento nos estudos feitos por nós? Entendo que a autonomia não se contrapõe à diversidade, porém acho muito válida a discussão.

Esse debate está presente tanto na Etnomusicologia brasileira como internacionalmente. E esse debate sobre ganhar ou perder “força” é importante para a discussão sobre sua consolidação e maturação. Pois isso perpassa sobre o nosso interesse de desenvolvê-la e potencializá-la pelo mundo não só como disciplina, mas como ferramenta de mudança social. No entanto, a perspectiva que gostaria de tratar neste texto é um pouco mais “nacionalista”: a compreensão da necessidade de aumentarmos a influência da Etnomusicologia no Brasil, visando não só a área acadêmica, mas outros setores da sociedade.

A Etnomusicologia brasileira é de fato destacada no mundo pelo seu “feitio aplicado”. Dois grandes nomes mundiais da “Etnomusicologia Aplicada”, Anthony Seeger e Samuel Araújo, têm seus trabalhos de base no Brasil. Além deles, há outras tantas pesquisas com esse mesmo viés – de não possuir somente um direcionamento para a pesquisa acadêmica em si, mas contando também com um importante retorno teórico-prático às comunidades pesquisadas.

Como pesquisadora formada pelo Grupo Musicultura – Coletivo de Pesquisa de Etnomusicologia que investiga as relações entre a música e os mais diversos aspectos da vida

social no território da favela da Maré² –, entendo como são importantes tais iniciativas. Mesmo se eu não viesse a me tornar etnomusicóloga, como ocorreu com vários outros pesquisadores e pesquisadoras do grupo, o aprendizado que tive no grupo influenciou minha formação como ser humano. A pedagogia envolvida na pesquisa etnomusicológica do grupo é de uma práxis para além de uma formação acadêmica. E é esse elemento que torna – ou pode tornar – a Etnomusicologia brasileira mais extraordinária.

Mesmo não podendo falar de todos os trabalhos individualmente, noto que cada vez mais há uma tendência de difundir um olhar mais crítico à conjuntura social que acompanha as práticas musicais, o que é essencial para a criação de um conhecimento crítico da disciplina. Até porque não existe música em abstrato, mas sim como parte de um todo, com história e agência. Entender isso é fundamental para a nossa área científica. Embora esse entendimento crítico possa ter diversas tendências teórico-metodológicas, o objetivo de fato é poder afirmar que estamos desenvolvendo aqui uma Etnomusicologia prevalentemente crítica.

Porém, há fatores que interferem na nossa forma de fazer Etnomusicologia. Se a música não existe em abstrato, a Etnomusicologia tão pouco. O livro *A pesquisa Acadêmica na Área de Música: um estado da arte* traz à tona as principais questões da pesquisa em música no Brasil através de um levantamento de material pelos cadernos da ANPPOM de 1988 até 2013. No campo da Etnomusicologia é destacado o apontamento de Carlos Sandroni que, ao levantar o perfil da Etnomusicologia brasileira, notou uma tendência majoritária de se pesquisar temas ligados ao Brasil. E isso é entendido pelo autor como algo positivo e negativo ao mesmo tempo. Resumidamente, seria positivo por se entender como um enfrentamento ao eurocentrismo; e negativo, pois isso pode acarretar um vácuo teórico de um estudo mais global da disciplina.

De fato, no texto original de 2008, Sandroni afirma que a Etnomusicologia no Brasil tem a característica de ser voltada para a música do próprio país, tendo raros casos que não. E

² O grupo traz para a sua metodologia um direcionamento ideológico de não nivelar os seus conhecimentos de modo elitista e opressor, visto que há diferentes níveis de formação entre as pessoas do grupo — formado por professores de universidade e da rede pública de Ensino Fundamental, e estudantes de graduação, pós-graduação e Ensino Médio. A sua atuação com referências interdisciplinares é garantida pela diversidade de seus participantes que, além de níveis acadêmicos distintos, são de diversas áreas de conhecimento. Apenas para exemplificar a sua pluralidade, passaram pelo grupo quando eu estive presente (2015-2017) estudiosos das áreas de Música, Serviço Social, História, Física, Dança, Educação Física, Biofísica e alguns alunos ainda em nível médio escolar.

concordo com essa afirmação, e gostaria de ir mais a fundo sobre isso. No texto original, onde são citadas as tendências da disciplina no Brasil, afirma-se:

Uma delas seria fechar-se demasiadamente sobre a música produzida no Brasil, ou pior, sobre a que se concebe como “nacional”. No caso da Etnomusicologia, essa tendência surge em parte como saudável reação ao eurocentrismo predominante na pesquisa em música no país, que se constata por exemplo ao simples exame dos anais dos encontros da Anppom, incluindo os mais recentes. Mas, salvo engano, um etnomusicólogo formado no Brasil tem, tipicamente, menos conhecimentos gerais sobre culturas musicais fora de sua especialidade que seus colegas formados nos Estados Unidos ou na Europa, situação da qual não deveríamos nos orgulhar. (Sandroni, 2008, p. 74)

Considero que falta aqui uma explicação de por que há uma pesquisa autocentrada no país. Não considero que a principal razão seja motivada pela tentativa de superação colonial, mas sim pela falta de investimento financeiro em pesquisa e educação. Podemos ter perspectivas de fazer trabalhos etnográficos musicais no Vietnã, no Sudão ou na Jamaica, mas a realidade material do pesquisador brasileiro limita qualquer expectativa de estudar um objeto fora do âmbito nacional. A bolsa de pesquisa no Brasil é baixa para o custo de vida em várias cidades do país, obrigando muitas vezes o pesquisador a burlar a deliberação, até pouco tempo, de não acumular vínculos trabalhistas.³ Da mesma forma, a questão econômica dificulta nos conectarmos por meio de congressos acadêmicos internacionais com investigadores que pesquisam sobre culturas diversificadas.

A baixa remuneração e fomento para o estudo científico em termos absolutos atravessam várias questões a níveis pessoais e profissionais na vida do pesquisador brasileiro. E podemos dizer que uma delas é a escolha do objeto de pesquisa no campo específico da Etnomusicologia. Porém, também podemos citar de forma mais geral o adoecimento mental e a interferência na qualidade dos trabalhos em função da instabilidade econômica. Esses são

³ A CAPES efetuou um reajuste nas bolsas em fevereiro, atendendo às expectativas de estudantes de pós-graduação e licenciatura. As bolsas de mestrandos tiveram um aumento de 40%, passando de R\$ 1.500 para R\$ 2.100, doutorandos de R\$ 2.200 para R\$ 3.100. Além disso, desde 2010, era permitido ter apenas uma bolsa de agência pública de fomento por vez. No entanto, a CAPES alterou suas regras, permitindo agora o acúmulo de bolsas com vínculos empregatícios remunerados, mesmo que esses empregos estejam fora da área de formação dos bolsistas. Por que essas questões são importantes? Segundo o Estadão, para morar no Brasil é preciso ter uma renda líquida de R\$ 5.137,88 por mês. (Link para a matéria: <https://investidor.estadao.com.br/colunas/quanto-custa/quanto-custa-morar-sozinho-brasil/>). Longe de ser o ideal, a flexibilização da CAPES tornou menos impossível a pós-graduação para alunos que não vêm de famílias abastadas economicamente.

pontos importantes para uma discussão mais a fundo que poderei debater em outro trabalho específico para tratar sobre essa amarga temática.

Assim, dando continuidade as críticas de Sandroni, outro aspecto da Etnomusicologia brasileira que não deveríamos nos orgulhar é a falta de resenhas críticas nos periódicos do país⁴. Se pegarmos a última edição – até o momento desse texto – da Revista *Ethnomusicology*⁵, vemos que há seis artigos inéditos e três resenhas de livros e duas de filmes etnográficos. Em comparativo, se examinarmos a última edição da revista *Música e Cultura – Volume 12, 2021* – será encontrado cinco artigos inéditos e apenas uma resenha – além de uma entrevista, uma reflexão e uma tradução de artigo de Bruno Nettl. E, nas edições dos últimos dez anos (2019, 2017, 2014, 2013, 2012), tiveram na revista brasileira apenas mais três resenhas no total⁶. À vista disso, podemos concordar que Sandroni traz um dado importante no comparativo da Etnomusicologia brasileira com a “mundial”. Nesse sentido, o autor aponta para a importância de um debate crítico das produções da área:

A consolidação de uma área de estudos se mede em grande parte pelo nível do seu debate interno, pela sua capacidade de submeter a crivo crítico a produção própria, e a alheia que lhe diga respeito; e a primeira arena pública ampla para isso são as resenhas. Acredito que não poderemos falar de uma total consolidação institucional/acadêmica da música e da Etnomusicologia no Brasil enquanto o número de resenhas publicadas anualmente não crescer de maneira drástica. (Sandroni, 2008, p. 73)

Nesse ponto, podemos tentar compreender o porquê da baixa adesão a publicar resenhas críticas da nossa área. Mais uma vez eu não acredito que temos uma resposta simples a esse fenômeno. Ouso especular que isso pode ser resultado da influência do neoliberalismo, que enfatiza tanto o individualismo na condução da produção de conhecimento quanto à pressão, explícita e velada, por produtividade constante. Mas, apesar de não conseguir fornecer minuciosamente todas as possíveis razões para isso, enxergo como indispensável pensarmos que a falta de investimento para a pesquisa etnomusicológica no

⁴ A publicação de 10 resenhas críticas de obras sobre música no editorial de 2024 da revista *Crítica Historiográfica* operou um contraponto a essa afirmação, no entanto, foi um editorial numa revista da história.

⁵ A revista *Ethnomusicology* é revista científica publicada três vezes por ano pela University of Illinois Press em nome da Society for Ethnomusicology (SEM). Os dados trazidos aqui são da edição Volume 67, Primavera-Verão 2023, Número 2.

⁶ As resenhas de Alcides Lopes em 2017 do livro do Anthony Seeger, *Por que cantam os kisêdjê*; de Glauro Lucas em 2014 do livro *As Taieiras*; Jorge de La Barre em 2012 do livro *Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*.

Brasil novamente pode ser também uma das principais causas para isso. Nos Estados Unidos, país que concentra a grande parte do mercado de livros etnomusicológico, é muito comum o recém-doutor conseguir um financiamento para transformar sua tese de doutorado em livro. O fato de haver mais publicações circulando no seu acadêmico pode ser um dos fatores para os maiores números de resenha em suas revistas.

Sobre esse assunto, trago um exemplo pessoal para a corroboração dessa afirmação. No primeiro semestre de doutorado na City University of New York, uma das matérias que cursei se chamava “Leitura de etnografias musicais”. Ela consistia na leitura e análise de livros de jovens autores publicados nos últimos cinco anos e um projeto final de proposta de pesquisa para um trabalho etnográfico inédito e individual – para seguirmos os passos dos autores dos livros e conseguirmos financiamentos futuros. A dinâmica das escolhas das leituras para disciplina era bem simples, duas semanas antes de o semestre começar de fato as aulas, a professora nos enviou uma lista com 24 obras etnomusicológicas recentes. Enviamos de volta uma lista com quatro escolhas, os mais votados iriam para plano de curso. Escolhemos seis livros em conjunto da lista original⁷.

No Brasil temos mais dificuldades para fazer esse movimento de publicar a pesquisa etnográfica em livro logo após sua defesa nas Universidades. Acho que dois exemplos que elucidam isso são os trabalhos de dois grandes nomes da Etnomusicologia mundial – que já citei acima – que possuem seus trabalhos no Brasil: Anthony Seeger e Samuel Araújo.

O livro do pesquisador americano Anthony Seeger – *Por que cantam os kisêdjê – uma Antropologia Musical de um Povo Amazônico* – foi publicado originalmente em 1987 em inglês com o título original *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of An Amazonian People*. Ele só foi traduzido e publicado em português em 2015. Antes disso, uma reedição na língua original em 2004.

Já o etnomusicólogo brasileiro, Samuel Araújo, percorreu outro caminho até a publicação de seu livro no Brasil. Araújo defendeu sua tese de doutorado em 1992 na *University of Illinois Urbana-Champaign*, nos Estados Unidos e voltou para o Brasil onde se

⁷ Os livros escolhidos foram: *Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music* de Eduardo Herrera, de 2020; *The Costs of the Gig Economy: Musical Entrepreneurs and the Cultural Politics of Inequality in Northeastern Brazil* de Falina Enriquez, de 2022; *Django’s Generations: Hearing Ethnoraice, Citizenship, and Jazz Manouche in France* de Siv B. Lie, de 2021; *Wild Music: Sound and Sovereignty in Ukraine* de Maria Sonevytsky de 2019; *After the Dance, the Drums Are Heavy: Carnival, Politics, and Musical Engagement in Haiti* de Rebecca Dirksen, de 2020; *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* de Dylan Robinson, de 2020.

encontra até hoje. Houve um intervalo de 29 anos até sua tese converter-se em livro. O livro *Samba, sambistas e sociedade: um ensaio* etnomusicológico, foi lançado no ano de 2021 pela Editora da UFRJ.

Com isso, o que fica compreensível para nós é que o mercado de edições de livros etnomusicológicos no Brasil não é tão dinâmico como no exterior. Se as duas principais referências internacionais de trabalhos brasileiros demoraram tanto tempo para publicar seus trabalhos em português, o que dirá um recém-doutor que mal conseguiu financiamento para a sua pesquisa durante o doutorado? O que dirá aquele que faz sua pesquisa à margem das Universidades? Desse modo, com menos livros da área no mercado brasileiro, a circulação da pesquisa etnomusicológica no Brasil continuará baixa, haverá menos discussões e, conseqüentemente, haverá menos resenhas relacionadas à Etnomusicologia nas revistas de música no país.

Nessa direção, com perspectiva similar defendida aqui em favor do “diálogo crítico”, que poderia ser aplicado através de mais produções de resenhas, Iyanaga (2013) faz uma defesa pelo “reestudo etnomusicológico”. Usando Alan Merriam e Bruno Nettl, ele aponta que o reestudo se refere a uma análise subsequente de uma área ou problema, realizado novamente pelo mesmo pesquisador ou por um investigador diferente, porém não é algo comum na Etnomusicologia. Ele aponta que os reestudos etnomusicológicos existentes tendem a focar mais no conteúdo do estudo em si do que em reflexões críticas, muitas vezes obscurecendo a possibilidade de um diálogo significativo. Nesse sentido, precisamos entender o “diálogo crítico” como uma espinha dorsal para o fortalecimento do nosso campo.

Outro ponto que podemos pensar são as traduções. Há alguns livros clássicos da Etnomusicologia aos quais por muitas vezes não temos acesso pelo preço que eles possuem e pela barreira da língua, como, por exemplo, *How Musical is Man?* (1973) de John Blacking e *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli* (1982) de Steven Feld. Estes livros fazem parte da história da disciplina mundial, porém só temos acesso a eles na língua inglesa. Até que ponto isso não está atrapalhando nossa expansão como disciplina no Brasil? Vejo como algo muito positivo a iniciativa do professor Michael Iyanaga de se dedicar a traduções de textos da Etnomusicologia brasileira para o inglês, mas o contrário também deve acontecer como forma de fortalecermos nosso campo aqui no Brasil. Precisamos ter acesso ao que está sendo discutido pela Etnomusicologia hegemônica até para

sermos críticos a ela, no sentido de formularmos concordâncias e/ou tensionamentos numa perspectiva latino-americana.

Haverá alguns que contra-argumentarão minha reivindicação apontando que pesquisadores de pós-graduação teoricamente devem dominar uma língua estrangeira. Podemos ignorar a realidade concreta brasileira e nos prendermos à presunção teórica? Sabemos do recorte brasileiro de classe que limita a maior parte da população o acesso aos estudos de idiomas no país. Tentando contornar essa situação, vemos outras áreas de estudos se dedicando e investindo em traduções de seus “clássicos”. Desse modo, aumentando o público interessado nas suas disciplinas como nas discussões de suas teorias e métodos.

Entender a desigualdade social que estrutura este país é um ponto essencial para fazer ciência no Brasil. Portanto, compreender que não somos um país bilíngue pode ser o mínimo para avançarmos nossa discussão sobre a expansão da nossa disciplina. Se quisermos fazer a Etnomusicologia popular devemos prover que esses trabalhos, assim como outros importantes, cheguem entre os alunos de pós-graduação e graduação em música. E pensando de forma arrojada, mais do que focar apenas nos cursos superiores de música, devemos estimular a leitura das nossas obras também pelo público de outras disciplinas e o público não-acadêmico.

Além disso, por saber que as escolhas das traduções e sua disseminação no mercado não são escolhidas de forma “neutra” – ou seja, há um crivo da ideologia dominante –, a inércia até um cenário que contemple parte da obra etnomusicológica não pode ser uma opção. Pois o mercado de traduções pode privilegiar obras etnomusicológicas que não “contrariem” os valores da elite brasileira. Dessa forma, se desejamos ir além, é necessário que seja feito um contraponto às reproduções ideológicas dominantes. Aceitar a coisas como elas são é uma visão derrotista do mundo acadêmico do país. A Etnomusicologia brasileira, tão conhecida por seu viés “aplicado” e crítico no mundo (Sandroni, 2008 ; Pettan e Titon, 2015), não pode aceitar sua atual pequenez frente ao elitismo dentro dos cursos universitários.

Assim, chamo a atenção aqui para uma luta mais ampla que o etnomusicólogo deve travar para alcançarmos um papel de mais relevância na academia brasileira. Para viabilizar a proposta de realizarmos um trabalho interno de mais traduções, resenhas críticas e de circulações de livro, precisamos ter condições materiais para alcançar essas metas. Dessa

forma, devemos olhar para a estrutura da educação superior brasileira e travarmos uma luta para nossa legitimação e existência como disciplina. Nesse sentido, visando não somente um caráter individualista liberal de luta de inserção nesta estrutura, mas sim o seu desmantelamento, propondo uma universidade popular. Nessa perspectiva, somos obrigados a pensar em de que forma estamos inseridos na Universidade e o qual é o nosso papel dentro e fora dela.

Qual é o papel do/a etnomusicólogo/a?

Em uma fala para o aniversário de 50 anos da instituição ICTM, Bruno Nettl (2010) chama a atenção para o elevado número de publicação que temos tentado explicar o que é a Etnomusicologia, principalmente se compararmos com outras disciplinas que já estão estabelecidas há muito mais tempo e não estão preocupadas em definir seus campos. Penso que ainda por muito tempo nós iremos retomar essa discussão, pois, apesar de crescermos a cada ano, ainda somos um campo pouco conhecido – “[...] devemos nos perguntar se alguém iria perceber se todos nós desaparecêssemos” (Nettl, 2010, p.156, tradução minha)⁸. No entanto, acho que essa discussão pode nos levar numa posição permanente de crítica e autocrítica. Assim, aprimorando nossa própria visão sobre o que é Etnomusicologia e o nosso papel como etnomusicólogos e etnomusicólogas.

No ano de 2023, escrevendo um artigo para submeter para a revista de estudantes da *SEM Rising Voices in Ethnomusicology*⁹, descrevi como eu apresento a Etnomusicologia para alguém de fora da academia. Relatei que geralmente eu a simplifico como uma disciplina que estuda a sociedade através da música. Dentro dessa perspectiva, argumento que há espaço para se trabalhar diferentes assuntos e questões sociais, pois a música está em diversos lugares. Mostro, portanto, que a Etnomusicologia pode abordar uma vasta gama de objetos e temas. Porém, o fato dela ser ampla, não significa não ter refinamento. A Etnomusicologia possui diversas e heterogêneas escolas de pensamento que – como qualquer disciplina – dispõe de abordagens teóricas, metodológicas e práticas tão bem fundamentadas quanto

⁸ Tradução para: “[...] we should also ask whether anyone would notice if we all disappeared” (Nettl, 2010, p.156.)

⁹ O nome do artigo é “What Compels me to Talk About Neoliberalism in Ethnomusicology?” e foi publicado no ano de 2023 na edição de **Fall/Winter**, sendo o vol. 19, no. 2, com a temática “**Ethnomusicology Now**.”

rigorosa.

Fornecendo uma definição mais refinada de nosso campo em geral, Reyes (2009) afirma que os etnomusicólogos estudam a música em seu contexto cultural, explorando os fatores sociais e culturais que moldam as práticas musicais e as maneiras pelas quais a música é usada para expressar identidade, comunicar significado e negociar relações de poder dentro e entre diferentes comunidades. Também realizamos trabalho de campo e documentamos tradições musicais em diferentes partes do mundo. Além disso, podemos trabalhar como professores, intérpretes e defensores da preservação e promoção da diversidade musical.

Formalmente, temos os esforços do musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941) e do físico e fonólogo inglês Alexander Ellis (1814-1890) como ponto inicial da Etnomusicologia no mundo na segunda metade do século XIX. No Brasil, para Gerard Béhague (1999), a primeira tentativa lúcida de uma prática “etnomusicológica” foi com Mário de Andrade, sistematizando sua pesquisa no livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). O livro teve muito sucesso não só pelo seu estilo de escrita prosaico, único do escritor, mas pela integração de fatores sociais associados à música. Apesar da Etnomusicologia brasileira não ter uma história tão grande, mas também nem tão pequena assim, nossa primeira associação foi criada apenas em 2001, a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Em termos de comparação, a Society for Ethnomusicology (SEM) foi fundada em 1955 e o International Folk Music Council (atual International Council for Traditions of Music and Dance, ICTMD) em 1947.

Nossos passos são pequenos, mas não podemos negar o fato que estamos crescendo. No entanto, Sandroni (2008) aponta que somos vacilantes quando surgem palestras e temas de uma área de música e chamamos especialistas de outras áreas acadêmicas como jornalistas e historiadores¹⁰. Ele alega que, mais do que a temática, deveríamos focar em destacar a nossa metodologia. O destaque à metodologia é uma justificativa até para a nossa existência como disciplina. Porém, questiono, há espaço na academia para crescermos mais? Sandroni é otimista em relação a esse ponto, afirmando:

As perspectivas de crescimento da Etnomusicologia no país são promissoras, a julgar pela performance dos últimos anos, e a julgar também pelo fato de que boa parte das universidades brasileiras ainda não dispõe de etnomusicólogos em seus

¹⁰ Porém, reforço aqui o nosso papel para aprendermos com mestres populares dos saberes, pois a cultura não está apenas nas instituições acadêmicas.

quadros, o que sugere a existência de uma importante demanda reprimida (Sandroni, 2008, p. 75).

Essa afirmação pode ser algo que queremos e vimos como necessidade, mas não é algo na realidade concreta. Se tomarmos como exemplo a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), universidade onde me formei no curso de Licenciatura em Música, há duas disciplinas que “representam” a Etnomusicologia dentro do grupo mais amplo da “Musicologia” na instituição: “Introdução às Músicas do Mundo” e “Introdução à Antropologia da Música”¹¹. Somente a primeira é obrigatória, e unicamente para o curso de Bacharelado em Musicoterapia. O Curso foi criado em 2019, antes disso, essa disciplina não era obrigatória a nenhum curso de Música. Gostaria de chamar a atenção também que, ao contrário de História da Música (europeia) que possuem quatro disciplinas. Essas disciplinas apenas se concentram num caráter introdutório e unitário na instituição.

Em uma breve pesquisa – e inacabada, pois há mais universidades no Brasil –, trago aqui alguns exemplos para darmos um panorama parcial à nossa discussão. Na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), há apenas uma disciplina obrigatória que dialoga com a Etnomusicologia. Na UNIRIO, há a disciplina de Música de Tradição Oral no Brasil¹², e na UFBA, a Música Brasileira de Tradição Oral¹³. Na UFRGS não há disciplinas obrigatórias que dialoguem com a Etnomusicologia, há as optativas Música Popular do Brasil I e II e Músicas Tradicionais do Brasil¹⁴. Já na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), temos a disciplina de Etnomusicologia I e II¹⁵ como obrigatória, sendo uma das raras exceções a apenas dar uma “pincelada” sobre o tema.

Dessa forma, como vamos fazer notar essa “demanda reprimida” destacada por Sandroni (2008) e ocuparmos espaços na academia brasileira? Minha resposta de pronto seria

¹¹ Havia também a disciplina de Folclore Nacional Musical I e II, mas a disciplina ofertada atualmente é Música e Tradição Orais no Brasil, porém essa é uma disciplina optativa.

¹² Disponível em: http://www.unirio.br/cla/ivl/cursos/licenciatura_projeto_pedagogico_ivl_unirio.pdf. Acesso em 10/12/2024.

¹³ Disponível em: <http://www.escolademusica.ufba.br/licenciatura>. Acesso em 10/12/2024.

¹⁴ Disponível em: http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338. Acesso em 10/12/2024.

¹⁵ Disponível em: <https://musica.ufrn.br/wp-content/uploads/2021/07/Estrutura-Curricular-Nova-Licenciatura.pdf>. Acesso em 10/12/2024.

nos consolidando como uma disciplina necessária para o entendimento da cultura brasileira. Mas como ser uma disciplina necessária sem estar presente de forma significativa na academia brasileira?

Refletindo mais sobre o impasse acima, fica mais claro que não é apenas se dedicando para oferecermos uma melhor disciplina que iremos ocupar os espaços que pretendemos. Fugindo de concepções idealistas, entendo que penetrar em espaços educacionais carrega um viés político. No entanto, isso acarreta não nos esquecermos de aperfeiçoarmo-nos como disciplina. No caminho para esse aprimoramento é que entramos no principal tópico a ser tratado aqui: a Etnomusicologia, para ser necessária para o entendimento da cultura brasileira, deve focar não somente em ocupar espaços na academia, mas ela deve se organizar de modo a aproximar toda a sua bagagem teórica e metodológica junto com a realidade concreta do país.

Uma Etnomusicologia feita no Brasil deve carregar criticamente os traços e o passado brasileiro, entretanto, sem ignorar os avanços da Etnomusicologia mundial – aqui no seu entendimento realmente global. Sem a dialética entre ambas, fica mais difícil avançarmos como disciplina por aqui. Portanto, o etnomusicólogo no Brasil deve, com sua pesquisa, mostrar a história e toda a contradição dentro dela, mostrando ao mesmo tempo a riqueza da pesquisa pela consistência acadêmica, mas mostrando um valor prático para avançarmos nas discussões culturais e sociais brasileira. Porém, como instituir isso?

Desenvolvendo a práxis na Etnomusicologia Brasileira

Até aqui mostramos que, para fomentar a Etnomusicologia no Brasil – para além de aperfeiçoarmos e implementarmos alguns conhecimentos teóricos e práticas, como também refletir sobre as questões estruturais no país –, devemos principalmente valorizar a Etnomusicologia brasileira. Empenhando-se para nós, etnomusicólogos, nos fazemos necessários por nossas discussões no debate público brasileiro. Dessa forma, visando não somente o espaço universitário, mas o debate público fora dele, seja em escolas, comunidades musicais, espaços virtuais e entre os diversos grupos do corpo social brasileiro.

Aponto a necessidade de debatermos sobre a necessidade de impulsionar a Etnomusicologia no Brasil. Porém, não podemos negar que a Etnomusicologia ao longo do

seu desenvolvimento, ainda com o nome de “musicologia comparada”, reproduzia e disseminava uma ideologia de dominação europeia sobre mundo. Na sua história, as músicas não-ocidentais, consideradas folclóricas e exóticas, só eram comparadas com uma única cultura, a europeia, considerada “superior”. Se a disciplina então, desprivilegia as culturas não-europeias, por que então impulsionar a Etnomusicologia no Brasil?

Não podemos deduzir que a Etnomusicologia se manteve parada desde o seu surgimento no século XIX. Muita coisa mudou de lá para cá. No entanto, não podemos permanecer passivos achando que as mudanças ocorridas foram o suficiente. Nesse sentido, trago para debatermos as ideias contidas no texto “*Sobre o Conceito de História*” de Walter Benjamin (1940/1987).

Nesse ensaio, Benjamin chama a atenção para tendência positivista de naturalização do processo histórico, onde são retirados os conflitos e embates políticos. Por consequência, formalizando e normalizando uma história centrada na dinâmica institucional e sem povo. Dessa forma, se opondo a isso, Benjamin defende a história como processo político se destoando do “mito do progresso” impregnado na visão positivista. Desse modo, portanto, acreditar em uma concepção errônea de desenvolvimento natural e progressivo da humanidade pode levar a estagnação da luta por uma sociedade melhor e, assim, abrir as portas para a barbárie.

Benjamin, de forma poética e filosófica, traz a pintura de *Angelus Novus* feito por Paul Klee, em 1920, como uma forma interpretativa da história. Sobre o quadro, ele aponta:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1940/1987, p. 224).

Figura 1: Angelus Novus (Anjo Novo) é o título do desenho feito por Paul Klee em 1920.



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus#/media/Ficheiro:Klee-angelus-novus.jpg. Acesso em 16/12/2024.

Benjamin traz uma visão crítica da história, onde a barbárie¹⁶ despedaçou o mundo de tal forma que nos levaria a ter uma reação de “juntar os fragmentos”, porém somos impulsionados sempre ao futuro, por uma idealização de progresso incontestável. Mas, indo diretamente ao oposto do “progresso”, o avanço da história de forma passiva reprime o verdadeiro melhoramento universal, pois, em síntese, a história é um processo político em disputa.

Portanto, quando reproduzimos a história “sem conflito” estamos fortalecendo a história do dominador, pois geralmente a existência dos povos oprimidos é apagada ou sua derrota é normalizada. E Benjamin aponta que “a empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (1940/1987, p. 223), pois adormece o imaginário

¹⁶ Gostaria de apontar aqui de forma breve a história do termo “barbárie”. A palavra deriva do termo latino “barbarus”, que era usado para descrever pessoas cuja língua e cultura eram consideradas estranhas, ininteligíveis ou incivilizadas pelos romanos. Hoje em dia, a palavra é frequentemente usada para se referir a atos cruéis ou a ausência de humanidade. De qualquer forma, esta nota é um lembrete que o termo já carregou julgamentos de valor e estereótipos em relação a outras culturas, o que é o oposto da visão de Benjamin em seus escritos, o autor uso o termo no sentido que temos hoje em dia.

“revolucionário” das pessoas oprimidas. O bloqueio na imaginação humana de conceber o novo pode levá-la a aderir a uma forma passiva de entender a história. Ele aponta:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 1940/1987, p. 222 e 223. Grifo da autora).

Nesse sentido, é necessário abrir as novas interpretações da história pelos vieses dos oprimidos. Entendemos, portanto, que há uma relação dialética entre a dominação do passado e futuro. Assim, entendemos que os dominadores de hoje, para continuar explorando, precisam dominar na história os explorados do passado. Logo, Benjamin aponta que os mortos não estarão seguros enquanto as classes dominantes contarem a história. Por isso a necessidade de “escovar a história a contrapelo”. É necessário contar a história dos povos oprimidos, combatendo os mitos que os povos dominantes colocaram em si mesmos para se altear ao mesmo tempo em que diminuem todo o resto do mundo.

Bem, mas a Etnomusicologia brasileira já não conta a história a contrapelo? Podemos dizer que sim. Há várias pesquisas que valorizam a cultura popular brasileira, uma cultura marcadamente negra e indígena. Como exemplo importante é o livro *Etnomusicologia no Brasil* organizado pelas etnomusicólogas Angela Lühning e Rosângela Pereira Tugny onde contêm muitas dessas investigações. No entanto, voltando alguns tópicos neste artigo, ainda não temos o reconhecimento necessário dentro da academia, o que dirá fora dela. Não estou tratando como inútil o trabalho feito até aqui, mas estou alertando a necessidade para irmos além. Pois ocupar um espaço de reconhecimento o qual eu pauto aqui, não é meramente apontar os grandes nomes da Etnomusicologia brasileira e celebrar os aniversários da ABET. Mas ocupar e lutar por espaço e financiamentos que ajudem a recontar a história brasileira para além da história do opressor.

Para isso devemos nos perguntar: Qual o mercado de trabalho para os etnomusicólogos no Brasil? Há centros de pesquisa para acolher todos? Quais são as pesquisas que ganham destaques? Quem são os etnomusicólogos que ganham destaque? As pesquisas etnomusicológicas são distribuídas em livros ou filmes como nos EUA? Quais são os espaços de discussões das temáticas etnomusicológica? Enquanto não aumentarmos o

número de respostas – ou melhor, qualificá-las –, vamos continuar sendo irrelevantes para a sociedade brasileira, mesmo tentando ao contrário.

Mas ainda no caminho de “contar a história a contrapelo”, há na Etnomusicologia a tendência de negar um viés positivista – da história de grandes nomes –, nos pautando em contar o passado e o presente através dos destroços do progresso. Porém, ao mesmo tempo, ainda não estamos em uma posição onde é possível afirmar que não é reproduzido opressões sociais dentro da nossa disciplina. Isso porque é impossível se desvencilhar da estrutura social estamos dentro da sociedade. Portanto, o nosso trabalho deve ser olhar para nós mesmos ao mesmo tempo em que estamos operando para mudar a sociedade através da história.

Dentro desse movimento, deve-se evitar o caráter vacilante de permitir várias “verdades” ou de negar a objetividade dos fatos. Visto que, ao invés de politizar a história, pode-se desviá-la para um caminho revisionista. Não se trata, no entanto, de uma questão de buscar neutralidade, mas um esforço de não falhar na práxis. Pois, como apontam Marina Machado Gouveia e Maria Josefina Mastropaolo (2019, p. 9), é muito comum cairmos em distorções de avaliações, supervalorizando alguns elementos da realidade em detrimento de outros, fragmentando-o e, assim, deturpando o todo. A história politizada requer uma rigorosidade teórica a partir de elementos concretos no todo.

Desse modo, devemos tratar a realidade “como síntese histórica concreta a partir das lutas” (Gouveia; Mastropaolo, p. 9), uma vez que as opressões não vão se somando separadamente, mas sim se concretizam na mesma realidade. Assim, essas opressões “constituem uma mesma realidade, que se reproduz apenas enquanto totalidade, em suas determinações e sobredeterminações, na universalidade, particularidades e singularidades” (Ibidem, p. 11). Nesse sentido, se a realidade só existe como todo se torna imprescindível para a análise social considerar os problemas sociais – como o capitalismo, racismo, patriarcado e dependência – nessa equação dentro da totalidade.

Desse modo, chamo a atenção para como vamos olhar objeto, pois, como já sabemos por Sandroni (2008), uma das especificidades da Etnomusicologia brasileira é ser voltada para a música do próprio país. No entanto, para Béhague (1999), o problema principal da Etnomusicologia até o século XX era a relação entre pesquisador e objeto de estudo. Segundo ele, a premissa de sermos nativos pode trazer mais autoridade para se falar sobre os aspectos

culturais latino-americanos dos mais variados. Contudo, a questão de classe às vezes torna o pesquisador tão estrangeiro quanto um europeu no território brasileiro.

Completando o autor, chamo a atenção que junto à questão de classe há a questão de raça no país. A construção do Brasil torna impossível a desvinculação uma da outra. O Brasil se torna independente em 1822, porém sua independência não foi sinônimo de liberdade. Foi somente em 1888 que a escravidão foi abolida no Brasil. A história retratada nos livros de história nem sempre dá a real dimensão sobre as revoltas e lutas contra a escravidão no país. Torna-se, assim, fundamental o estudo da história brasileira a contrapelo para que haja uma alteração no cenário de barbárie. Portanto, o etnomusicólogo brasileiro (ou estrangeiro), para resolver o problema entre pesquisador e objeto, deve imprescindivelmente estudar o Brasil.

Há vários intelectuais brasileiros que estudam minuciosamente o nosso país se atentando ao histórico de lutas que o moldou e molda até os dias de hoje a nossa nação. Para citar alguns, temos Lélia Gonzalez, Florestan Fernandes, Edison de Souza Carneiro, Darcy Ribeiro. Mas o que eu irei usar hoje – por seu brilhantismo e minúcia, pela indevida falta de reconhecimento merecido, e por estar fazendo dez anos desde sua morte em 2023 – é Clóvis Moura.

Em *Sociologia do Negro Brasileiro*, Moura (2020, p. 46) demonstra que há vários estudos brasileiros que tentam enquadrar o negro como um “componente de uma cultura diferente do *éthos* nacional”. Desse modo, a ciência brasileira, dando prioridade a uma comparação do padrão ocidental (tido como normativo) contra tudo “diferente”, produz pouquíssimos estudos que tentam entender a situação do negro durante sua trajetória histórico social. Moura (2020) mostra que havia aspectos alienantes encontrados na literatura antropológica, histórica e sociológica, que continha raízes na estrutura do racismo. Assim como, também era possível encontrar na literatura do mundo ficcional dos romancistas valores sociais pautados por valores europeus colocando a massa popular como pano de fundos de suas obras. Em conclusão, “o aparelho ideológico de dominação da sociedade escravista gerou um pensamento racista que pendura até hoje.” (Ibidem). Houve a passagem da sociedade escravista para o trabalho livre, porém a estrutura e os mecanismos de dominação foram mantidos e aperfeiçoados.

Podemos concluir, portanto, que o racismo contra negros e indígenas é intrínseco ao capitalismo brasileiro. Para realizar pesquisas no Brasil com o objetivo de transformar a

realidade atual, é fundamental compreender a história do país sob uma perspectiva crítica. Nessa perspectiva, assim como Clóvis Moura, devemos estar atentos a debates sobre cultura, políticas públicas e a estrutura social do país.

Nesse sentido, Eurides de Souza Santos (2011, p. 28-29) aponta que as discussões sobre as políticas públicas para a cultura e seus desdobramentos nas reflexões sobre ética na pesquisa tem sido essencial “na construção de um saber interdisciplinar, contínuo e aberto à pluralidade e complexidade dos fenômenos musicais e culturais, em meio aos constantes entaves do cotidiano da vida acadêmica” E, para além de estudar músicas, somos guiados, por diversas razões subjetivas ou objetivas, a participar das demandas sociais em “questões tantas que podem envolver direitos humanos, educação, elaboração de leis e projetos culturais, entre outras, nas quais, em casos não raros, nos tornamos interlocutores dos grupos pesquisados” (Santos, 2011, p. 28-29). Moldando, assim, cada vez mais uma Etnomusicologia participativa no Brasil.

No entanto, a pesquisa, não só no Brasil, tem prazos para começar e para terminar. Mendonça (2016) traz a questão do tempo de duração do trabalho de campo como um assunto fundamental para discussão sobre mudanças epistemológicas dentro da disciplina. Como exemplo, o mesmo traz as experiências do grupo Musicultura e do pesquisador Anthony Seeger. Ele aponta que essas pesquisas tão aclamadas mundialmente não seriam tão importantes como são se se contentassem com a limitação de financiamento de dois, ou três anos, como o padrão¹⁷. Portanto, os financiamentos “padrão” – onde somente acadêmicos professores e alunos com vínculo institucional podem concorrer a recursos e mesmo assim os recursos terem um tempo limite para serem aplicados – pode não ser compatível com a Etnomusicologia que estamos pretendendo construir.

Sobre esse viés da Etnomusicologia, Hofman (2021) entende que a Etnomusicologia faz parte de um movimento emergente, do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, de um ativismo socialmente engajado, principalmente por meio da promoção do multiculturalismo nos currículos e da tentativa de promover políticas públicas como ação orientada para a prática (Hofman 2021, p. 92, apud Tilton 1992, p. 315). No último capítulo de seu livro

¹⁷ Posso afirmar, ao menos no caso do grupo Musicultura, que a duração do financiamento por cada projeto seguiu o padrão de dois ou três anos, mas o que garantiu a continuidade do projeto foi comprometimento do pesquisador acadêmico e dos pesquisadores locais em submeter sucessivos projetos o que conferiu ao trabalho acumulado o caráter de pesquisa de longo prazo. No entanto, não é incentivado essa dinâmica na academia.

Modeling Ethnomusicology, Timothy Rice (2017) faz uma listagem com os problemas sociais no mundo que nós, como etnomusicólogos, não podemos ignorar. Para o autor, os temas surgidos na “Etnomusicologia nos tempos difíceis” são divididos, basicamente, em seis tópicos que estão presentes dentro da perspectiva aplicada: (1) música, guerra e conflito; (2) música, imigração forçada e estudos de minorias; (3) música, doenças e cura; (4) música em tragédias particulares; (5) música, violência e pobreza; (6) música, mudanças climáticas e meio-ambiente.

A Etnomusicologia aplicada tem fundamentalmente a sua essência guiada pelos “princípios de responsabilidade social”, assim, estendendo o usual objetivo acadêmico de ampliar e aprofundar conhecimentos à resolução de problemas concretos, trabalhando dentro e fora dos contextos acadêmicos característicos (Pettan e Titon, 2015, p. 30).¹⁸ Portanto, podemos afirmar que dentro dessa subdivisão da Etnomusicologia é consenso o entendimento sobre a importância dos nossos estudos, misturando teoria e prática, para a geração de melhorias e equidade social. Portanto, os etnomusicólogos não apenas analisam cenários musicais, mas tecem críticas sociais e podem participar ativamente no campo estudado.

Seeger (2008) acredita que a combinação de abordagens aplicadas e teóricas pode beneficiar a Etnomusicologia como um todo, aprimorando o trabalho teórico por meio de aplicações práticas e permitindo que o trabalho prático se beneficie das atividades teóricas. Porém, percebo que a “dualidade” da Etnomusicologia, como uma disciplina teórico-prática, a faz experimentar um mal-estar dentro dos limites acadêmicos. Sugestão: Seeger (2008) acredita que a combinação de abordagens aplicadas e teóricas pode enriquecer a Etnomusicologia como um todo, fortalecendo o trabalho teórico por meio de aplicações práticas e vice-versa. No entanto, percebo que a “dualidade” da Etnomusicologia, como disciplina teórico-prática, a coloca em uma posição desconfortável dentro dos limites acadêmicos. O etnomusicólogo não deve – ou pelo menos não deveria – ficar encastelado nos muros das universidades. No entanto, as fontes de financiamentos para a pesquisa de interesse público vêm dos espaços acadêmicos. E, como Ana Hofman (2021) aponta, o trabalho etnomusicológico acadêmico é regado pela “meritocracia” baseada na quantidade de publicações e citações para alcançar metas para se pedir fundos de pesquisa. Entendo que

¹⁸ Definição sugerida na 39ª Conferência Mundial do International Council for Traditional Music (ICTM) em Viena em 2007 e destacada por Pettan no livro *The Oxford handbook of applied ethnomusicology* editado por Svanibor Pettan and Jeff Todd Titon de 2015.

há também as vias do terceiro-setor para manter uma pesquisa, porém, o curto tempo para realizá-las e as prestações de contas costumam ser ainda mais desfavoráveis para nós. Além de que organizações privadas tendem a interferir na autonomia da pesquisa, por uma questão simples de interesse e objetivos próprios de cada uma dessas organizações que nem sempre se casam com o do pesquisador. Portanto, a opção que temos, digo mais uma vez, é lutar por uma nova universidade que seja realmente popular¹⁹.

Considerações Finais

A Etnomusicologia como disciplina acadêmica, com métodos próprios ou interdisciplinares, deve vir acompanhada por discussões sobre o que temos para ofertar para o mundo. E essa discussão desencadeia o debate sobre a necessidade de aumentarmos a nossa influência pelo Brasil. Como vimos em Sandroni (2008), a Etnomusicologia brasileira é reconhecida por trabalhos aplicados, tem a tendência de produzir trabalhos autocentrados e de não fazer discussões através de resenhas críticas publicadas em revistas. No entanto, o artigo empenhou-se em responder os porquês dessas implicações, destacando que, mais do que falta de vontade ou domínio das especializações da disciplina em si, há a correlação direta do baixo investimento nas pesquisas. Assim, para nos autoafirmarmos como necessários devemos aprimorar a teoria e prática etnomusicológica brasileiras, mas acima de tudo devemos estar atentos aos problemas estruturais que nos permeiam.

Dessa forma, os ensinamentos de Walter Benjamin (1987) sobre o conceito de história nos são convenientes. Pois nos ensina que a ideia de progresso como algo natural é um mito, e que na trajetória até os dias de hoje enganou e engana setores sociais à esquerda e à direita. Por isso a necessidade de “escovar a história a contra pelo”, se atentando aos fragmentos dos destroços deixados no trajeto do progresso. Argumentando contra a passividade, Benjamin nos mostra que, somente assim, surgirá possibilidades de mudanças sociais.

A Etnomusicologia funciona com estudos de fragmentos, mas não é certa sua predisposição inevitável à práxis contra-hegemônica. Nesse sentido é necessário ao mesmo

¹⁹ Uma universidade popular seria uma universidade contra-hegemônica. Isso envolve ir além de uma institucionalidade formal do ensino, pesquisa e extensão, mas num sentido de desenvolver um projeto universitário que combine uma postura crítica com a criação de conhecimento novo e relevante para atender às necessidades da sociedade e não apenas grupos historicamente privilegiados.

tempo em que tentamos mudar a sociedade através de nossos trabalhos, moldemos a nós mesmos. Pois, só assim, esculpirmos uma disciplina realmente significativa na sociedade. Levando em consideração toda a limitação da academia, essa mudança, no entanto, não pode ficar contida nos congressos referentes à nossa disciplina. Há de haver um intercâmbio com outras disciplinas acadêmicas, como também fora das instituições formais de educação. Porque a Etnomusicologia que junta teoria e prática não corresponde às premissas elitistas que excluem negros e pobres dessas instituições de ensino superior.

Portanto, ocupar o espaço na academia é importante, pois é um espaço de poder. Porém, a lógica de ocupar somente por ocupar não dá a razão de ser de nossa disciplina rodeada por princípios como colaboração, relevância social e interdisciplinaridade. A luta por espaços na academia deve vir acompanhada pela luta por deixar a Etnomusicologia soberana para ser nutrida por seus ideais. E vale lembrar que esses “ideais” não são dados de forma natural, mas sim moldados pela crítica e autocrítica constante feita por nós. Para isso é imprescindível o estudo rigoroso da Etnomusicologia (sua história, métodos, obras consagradas, obras atuais, discussões atuais, diálogos e resenhas críticas), como também da história e sociedade brasileira.

Comparar a Etnomusicologia brasileira com a Etnomusicologia “mundial” tende a ser falha por vários motivos históricos, econômicos e políticos. Acredito que o sistema de educação gratuita que temos no Brasil deveria ser exportado como modelo a ser seguido no mundo. Mas o fato de ser gratuito não significa que ele acolhe a todos e que não pode ser melhorado. A luta por uma universidade verdadeiramente pública e de qualidade é algo que deve sempre estar em pauta. Além disso, o Brasil é um país de capitalismo dependente²⁰, portanto, a posição que o país ocupa no mundo interfere na sua forma de fazer e reproduzir conhecimento. No entanto, descartar por completo o que é feito fora do Brasil é ignorância. Devemos trabalhar de forma a aproveitar discussões importantes – não concentrando nossos esforços inventando a roda em discussões já a nível avançado. O atraso no debate interno pode atrapalhar o melhor aproveitamento do debate público social brasileiro, onde acredito que devemos dedicar nossa Etnomusicologia. E, dessa forma, também podemos colocar nossas contribuições para que discussões de fato sejam numa perspectiva mundial nas Instituições que se propõe a isso, podendo até liderar certas discussões dentro da disciplina.

²⁰ Até a categorização de dependência é disputada na história através de um “não-debate” com autores marxistas, com publicações da teoria majoritariamente por autores fora desse eixo. (Prado, 2011).

Assim, acredito que devemos ter o papel de tencionar o campo para discutir problemas estruturais globais.

Referências

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Irmãos Chiarato, 1928.

ARAÚJO, Samuel. **Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

BÉHAGUE, Gerard. A Etnomusicologia Latino-Americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. **Anais do 2º Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Fundação Cultural de Curitiba**, p. 41-69, 1999.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232

BLACKING, John. **How musical is man?**. Seattle: University of Washington Press, 1973.

CATININ, Juliana. “What Compels me to Talk About Neoliberalism in Ethnomusicology?”, **Rising Voices in Ethnomusicology**, v. 19, n. 2, 2023.

CRÍTICA HISTORIOGRÁFICA. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 4, n. 17, mai./jun. 2024.

DIRKSEN, Rebecca. **After the Dance, the Drums Are Heavy: Carnival, Politics, and Musical Engagement in Haiti**. New York: Oxford University Press, 2019.

ENRIQUEZ, Falina. **The costs of the gig economy: musical entrepreneurs and the cultural politics of inequality in northeastern Brazil**. Illinois: University of Illinois Press, 2022.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, with a new introduction by the author**. Duke University Press, 1982.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

GOUVÊA, Marina Machado; MASTROPAOLO, Maria Josefina. Capitalismo, racismo, patriarcado, dependência: por uma teoria unitária materialista, histórico-dialética. **Anais do Colóquio Marx e o Marxismo**, p. 1-19, 2019.

SOUZA, Juliana Lima Catinin. Diferenças entre a Etnomusicologia Brasileira e a Etnomusicologia “Mundial”: por um intercâmbio de ideias que favoreça uma prática anticolonial. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 31-57, 2024.

HERRERA, Eduardo. **Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music**. New York: Oxford University Press, 2020.

HOFMAN, Ana. **Silenced Registers of Ethnomusicological Academic Labor Under Neoliberalism**. New York: Oxford University Press, 2021.

IYANAGA, Michael Z. “O reestudo e a Etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey”. **Música e Cultura**, vol. 8, n. 1, p. 109-120, 2013.

LA BARRE, Jorge. Resenha do livro “Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju” de Hugo Ribeiro. São Cristóvão, SE: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2010. **Música e Cultura**, v. 7, n.1, p. 120, 2012.

LIE, Siv B. **Django Generations: Hearing Ethnorace, Citizenship, and Jazz Manouche in France**. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

LOPES, Alcides. Resenha do livro. “Por que cantam os Kĩsêdjê—uma antropologia musical de um povo amazônico” de Anthony Seeger. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p. **Música e Cultura**, v. 10, n. 1, p. 130, 2017.

LUCAS, Glaura. Resenha do livro “As Taieiras” de Hugo Leonardo Ribeiro. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2008. 206p. **Música e Cultura**, v. 9, n.1, p. 181, 2014.

LÜHNING, Angela; DE TUGNY, Rosângela Pereira (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. EDUFBA, 2016.

MENDONÇA, Pedro. Engajamento, Etnomusicologia e transformação social em uma pesquisa de pós-graduação: uma breve revisão de literatura. **Anais do SIMPOM**, n. 4, 2016.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. Editora Perspectiva SA, 2020.

NETTL, Bruno. Arrows and Circles: Fifty Years of the icm and the Study of Traditional Music. In: **Nettl’s Elephant: On the History of Ethnomusicology**. University of Illinois Press, 2010, p. 146-158.

PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (Ed.). **The Oxford handbook of applied ethnomusicology**. Oxford University Press, 2015.

PRADO, Fernando Correa. História de um não-debate: a trajetória da teoria marxista da dependência no Brasil. **Comunicação & política**, v. 29, n. 2, p. 68-94, 2011.

REYES, Adelaida. What do ethnomusicologists do? An old question for a new century. **Ethnomusicology**, v. 53, n. 1, p. 1-17, 2009.

RICE, Timothy. **Modeling ethnomusicology**. Oxford University Press, 2017.

SOUZA, Juliana Lima Catinin. Diferenças entre a Etnomusicologia Brasileira e a Etnomusicologia “Mundial”: por um intercâmbio de ideias que favoreça uma prática anticolonial. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 31-57, 2024.

ROBINSON, Dylan. **Hungry listening**: Resonant theory for indigenous sound studies. U of Minnesota Press, 2020.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da Etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, n. 77, p. 66-75, 2008.

SANTOS, Eurides de Souza. Modos de Pensar, Modos de Fazer na Pesquisa sobre a Brincadeira dos Cocos na Paraíba. **Música e Cultura**, vol. 6, p. 26- 36, 2011.

SEEGER, Anthony. Theories forged in the crucible of action. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Org.). **Shadows in the field**: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2ª ed., New York: Oxford University Press, 2008. p. 271-288

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê**. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SONEVYTSKY, Maria. **Wild Music**: Sound and Sovereignty in Ukraine. Wesleyan University Press, 2019.

TOMÁS, Lia. **A pesquisa acadêmica na área de música**: um estado da arte (1988-2013). Porto Alegre: Editora Anppom, 2015.

Juliana Catinin é Doutoranda do Graduate Center da City University of New York (CUNY); possui Mestrado pela Universidade Nova de Lisboa; Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); como também uma especialização em Sociologia Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ) da Universidade Candido Mendes. Vice-Presidenta da atual gestão da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), também atua como professora de música na Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro, atuando no CIEP Hélio Smidt na favela da Maré. Sua pesquisa é em torno da ideia de “intelectual orgânico”, emancipação e a música Rap no Rio de Janeiro. Interessa-se também no que diz respeito à Etnomusicologia Aplicada, Música Popular Brasileira, os efeitos do neoliberalismo na etnomusicologia, Educação Musical, marxismo e práxis antirracistas.

<http://lattes.cnpq.br/6342387718680027>

A cultura *Yorùbá* e o Ocidente: alguns apontamentos sobre a cultura *Yorùbá* e sua influência na música e cultura brasileira

The *Yorùbá* cultural matrix and the Western world: An examination of *Yorùbá* cultural influence on Brazilian music and cultural expressions.

ÌDÒWÚ AKÍN RÚLÍ

Mestre Percussionista e Babalàwò

producaoiluakin@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-2840-5308>

IFÁDÁMILÁRE ÒJÈYÍMIKÁ | LOUISE LUCENA DE OLIVEIRA

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

louiselucenadanca@gmail.com

<https://orcid.org/000-0003-1914-8606>

Recebido em: 20/11/2023

Aprovado em: 21/08/2024

AKÍN RÚLÍ, Ìdòwú; ÒJÈYÍMIKÁ, Ifádámiláre. A cultura *Yorùbá* e o Ocidente: alguns apontamentos sobre a cultura *Yorùbá* e sua influência na música e cultura brasileira. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 58-70, 2024.

A cultura Yorùbá e o Ocidente: alguns apontamentos sobre a cultura Yorùbá e sua influência na música e cultura brasileira

Resumo: A cultura Yorùbá tradicional vive, se preserva, transforma, é dinâmica, transmitida e assegurada pelos àwò, povos originários, Ìyánfá, Ìyáláwo, sacerdotes de Ifá e diversas famílias tradicionais. Possuindo uma língua tonal, a música tem grande valor e importância para o seu povo, constituindo elemento imprescindível em suas rotinas e estruturas sociais que vão desde festejos simples à cerimônias religiosas e ritualísticas. O presente trabalho se configura em um relato autobiográfico de um mestre percussionista e bàbáláwo sob a sua perspectiva e percepção em relação à cultura tradicional Yorùbá e sua influência na cultura e música brasileira. Também fala sobre as diferenças na produção do conhecimento, seu funcionamento e disseminação nas culturas ocidentais em relação à cultura tradicional yorubana. E como os processos de racismo e preconceitos vinculados a essas diferenças, dificultam a comunicação, compreensão, disseminação do conhecimento e aprendizagem da cultura Yorùbá, suas influências e reminiscências na cultura afrodescendente no Brasil.

Palavras-chave: Yorùbá; Ifá; música; tradição; àwò.

The Yorùbá cultural matrix and the Western world: An examination of Yorùbá cultural influence on Brazilian music and cultural expressions.

Abstract: The Yorùbá traditional culture lives, preserves, transforms, is dynamic, transmitted and preserved by Yorùbá indigenous, àwò, Ifá priests. Yorùbá is a tonal language, and music has great value and importance for its people, constituting an essential element in their routines and social structures, ranging from simple celebrations to religious and ritualistic ceremonies. This is an autobiographical account of a master percussionist and bàbáláwo from his perspective and perception in relation to traditional Yorùbá culture and its influence on Brazilian culture and music. It also talks about the differences in the production of knowledge, its functioning and dissemination in Western cultures in relation to traditional Yorùbá culture. The processes of racism and prejudice linked to these differences hinder communication, understanding, dissemination of knowledge and learning of Yorùbá culture, its influences and reminiscences in culture in general, but mainly in Afro-descendant culture in Brazil.

Keywords: Yorùbá; Ifá; music; tradition; àwò.

Contexto do meu lugar de fala

Na cultura ocidental, diferentemente da cultura da qual pertencço, a produção de conhecimento, em especial o trabalho de pesquisa acadêmico, necessita de uma revisão bibliográfica e ou de uma pesquisa referenciada em métodos, dados e informações científicas, que possuam ou estejam de acordo com as regras e o rigor, produzidos por um sistema de pesquisa vinculado às normas e instituições científicas de um país, estruturas e programas de pesquisa acadêmicos. Espera-se que esses trabalhos possuam um aprofundamento e reflexões que gerem desdobramentos ao tema proposto, à pesquisa.

Enquanto um iniciado e representante da cultura tradicional do povo *Yorùbá* e de *Ifá*, portanto mestre ou *griot* para os ocidentais, e *bàbáláwo* para meu povo e família, minha formação se deu muito diferente da ocidental e ao mesmo tempo, por ter meu país colonizado, em paralelo ao sistema imposto. Desse modo, antes mesmo de nascer, minha família consultou os *àwò*¹ de nossa comunidade para saber sobre mim e o meu destino na Terra. Desde que cheguei ao mundo, toda minha educação – familiar, comunitária e sistêmica² –, foi conduzida sendo dada prioridade para minha formação tradicional. Em minha cultura, é tradição que uma criança e/ou filhos sejam a maior riqueza de uma família e comunidade. Ela representa a semente do nosso povo que carrega e possui potencial para dar continuidade a nossa descendência, disseminar e manter nossa cultura, conhecimentos e tradição. É através e a partir dela que toda nossa riqueza irá igualmente se multiplicar, desdobrar e transformar. Para nós, isso é prosperidade. Portanto, ao nascer, uma criança se torna responsabilidade de todos. Torna-se responsabilidade de toda a comunidade. E toda essa educação tradicional é conjunta com nossa espiritualidade e valores éticos, estéticos e morais de nossa sociedade. Para nós, povo tradicional *Yorùbá*, só se é alguém se esse alguém possui *ìwà*. Caráter. E que condensa em si, todos os valores e princípios filosóficos, morais, éticos, estéticos e espirituais, transcritos e reunidos em *Ifá*.

Nosso conhecimento, da forma como o entendemos, é vivo e sua forma de transmissão é oral justamente para a manutenção de sua vida e dinâmica, bem como devido

¹ Sacerdotes de *Ifá*.

² Sistema educacional colonial ocidental imposto ao meu país Nigéria, nos mesmos moldes encontrados nos países ocidentais. Geralmente escolas vinculadas às religiões muçulmanas e cristãs, tendo como língua oficial o inglês e como conteúdo escolar toda produção eurocentrada sobre o saber.

ao compromisso e responsabilidade com seu valor, complexidade, seriedade e sagrado. Devido à responsabilidade que seu conhecimento exige e a forma como se opera nosso sistema filosófico, ético e moral, nossa tradição é transmitida em sua profundidade e complexidade somente a iniciados, e é vivida em sua plenitude por toda a comunidade. Na cultura tradicional do povo *Yorùbá*, cada ser possui valor e tem uma função necessária ao equilíbrio, manutenção e existência de tudo e todos.

Os livros e pesquisas que trazem informações sobre o continente africano e as culturas de seus diferentes povos, grupos e etnias, distribuídos e separados pelos diversos países euro-demarcados durante a Conferência de Berlim, quando possuem informações minimamente fidedignas com a realidade africana e as tradições culturais encontradas lá, se devem à confluência da compreensão sistêmica relacionada às estruturas, pensamentos e funcionamento desses grupos em suas culturas tradicionais em consonância com as informações coletadas e traduzidas para a linguagem ocidental. E ainda, àquelas que já sofreram processos de mudança e adaptação devido às violências infligidas e impostas a partir das invasões europeias e que também passam por todo um processo de adaptação, tradução e transcrição de seus “dados” coletados, de maneira que um estrangeiro possa compreender minimamente seu acontecimento sem precisar deslocar e ou abdicar de sua estrutura de compreensão e construção de conhecimento ocidentalizado.

Para isso, geralmente pesquisadores se deslocam ao encontro de mestres e iniciados nas culturas e filosofias tradicionais para promover suas coletas de dados, exatamente por serem estes os legítimos detentores e representantes tradicionalistas da cultura de um povo, no qual me incluo. Diante disso e do exposto, considerando que minha tradição *Yorùbá* possui um sistema e lógica de pertencimento, desenvolvimento, compreensão e relação com o mundo e com a vida que são diferentes da ocidental, também fui iniciado na tradição e na família dos mestres musicistas tradicionais de meu povo. Sendo assim, além de *bàbáláwo*, fui iniciado na tradição da música, percussão e ritmos do meu povo *Yorùbá*. Sou *Ayàndélé*³, nome dado a mim nessa iniciação.

Na cultura *Yorùbá*, da qual pertencço e exerço o ofício de *Bàbáláwo*, como dito anteriormente, o nome é uma coisa muito importante e, portanto, normalmente não é designado antes do nascimento e a revelia do desejo e vontade dos pais. Na tradição, durante

³ Meu nome, *Ayàndélé*, na família e iniciação da tradição da música significa: o tamboreiro chegou em casa.

a gravidez, os pais fazem uma consulta aos *àwò* para saber quem é essa pessoa que está vindo e a importância da energia que ela está trazendo para o mundo. A partir disso, se fazem os rituais de recepção e, somente após o sétimo dia do nascimento, são realizados outros rituais para que o bebê ganhe o nome, tendo em vista a importância desse novo ser e vida, e da necessidade de uma base espiritual muito forte, de um apoio espiritual para cada pessoa que está vindo para o mundo.

Dessa maneira, a família sabe quem é essa pessoa que está chegando à Terra, qual a energia ela está trazendo, qual a importância e a missão dela na vida e no mundo. Com isso, os pais já podem se preparar para apoiar essa pessoa durante seu crescimento e tudo mais que ela precisar. É também a partir desse princípio que o filho é dos pais apenas enquanto ele estiver na barriga da mãe, já que, quando ele sai, não é mais dos pais e, sim, da comunidade.

Nesse sentido, desde a minha gestação, venho sendo iniciado e formado durante toda minha vida para conservar, ensinar, mediar e transmitir a cultura do meu povo, assim como vários outros mestres conhecidos em outras culturas como *griots*. E diante dessa forma como nós – povo tradicional *Yorùbá* –, nos relacionamos com a gravidez e a gestação de uma criança, dá para perceber a diferença profunda de nossa ontologia, cosmogonia e cosmologia em relação às ocidentais.

Diante do exposto até aqui, já é possível perceber a dimensão da diferença cultural acerca do conhecimento, de sua construção, transmissão e compreensão minha e de meu povo inseridos na tradição em relação à cultura ocidental e seus desdobramentos mundo afora, uma vez que indivíduo e coletivo (família, comunidade, país, continente, mundo...) para nós estão entrelaçados desde o ventre, após seu nascimento e para além-vida. E, exatamente por conta disso, trago aqui algumas informações sobre mim e sobre a minha cultura que são fundamentais para compreendermos melhor e podermos desenvolver aspectos sobre produção de conhecimento e principalmente sobre alguns apontamentos que teço a seguir referentes a cultura tradicional do povo *Yorùbá*, suas reminiscências, formas, desdobramentos e ancestralidade na diáspora africana brasileira da forma como a reconheço e compreendo.

Bibliotecas vivas: saberes ancestrais em movimento

Sendo quem sou dentro da minha comunidade e exercendo as funções que desempenho, o compartilhamento, aprofundamento e desdobramentos sobre o conhecimento da cultura, língua e música *Yorùbá*, me são solicitados a todo instante por todos os setores, principalmente os artísticos e culturais. Isso, levando-se em conta a forma como o colonialismo se deu na África, mas não somente lá, porque ele ainda se dá por meio da permanência de lógicas coloniais – em especial no que diz respeito ao conhecimento, seu funcionamento na compreensão e apreensão de nossos saberes se revelam, em sua maioria, extremamente racistas e preconceituosos. Diante desses fatores e questões, na maioria das vezes, ao transmitir esses conhecimentos, ou nossas culturas são entendidas apenas enquanto aspectos, conteúdos e elementos simplórios ou nossos conhecimentos são apropriados e expropriados de forma descuidada e desrespeitosa.

Isso acontece de inúmeras maneiras e muito por meio da academia, espaço e estrutura institucionalizada do conhecimento ocidental. Esse processo, também se dá a partir de culturas não ocidentais, como no meu próprio país - Nigéria, em que muitas pessoas se apropriam de nossos conhecimentos tradicionais para obterem títulos acadêmicos e falarem sobre nós, por nós e nossa cultura, atendendo a um viés mercadológico e capitalista, sem respeito, sem uma compreensão de fato e vivência sobre.

Porém, compreendendo que o exercício da comunicação é importante e necessário para combater e diminuir os efeitos e consequências trágicos de apropriação, uso e entendimento inadequado sobre nossos saberes, apresento e compartilho a seguir alguns conhecimentos e discussões acerca da cultura *Yorùbá* e sua relação com a cultura e música brasileira a fim de refletir conjuntamente e prover à academia e suas demandas.

Oralidade

No que se refere à cultura *Yorùbá*, sendo esta tradicionalmente vivida e transmitida de maneira oral, ela é marcada pela conexão com a fala e com a vivência. Nós, da tradição, damos, portanto, uma grande relevância à oralidade, já que ela constitui a base de nossa cultura. Toda sua construção e transmissão se dão, tradicionalmente, através da fala e das diversas maneiras de manifestação da oralidade. Oralidade aqui é compreendida pela fala, mas também pela relação que se estabelece através dos outros sentidos com os diversos

planos de existência e seres. Sendo assim, o silêncio, nossas ações e inações também constituem falas, bem como nossos adornos, vestimentas, dentre outros. Oralidade também está ligada ao tempo do ensino dos nossos fundamentos e conhecimentos para as pessoas. Para que o ensino das coisas chegue no tempo certo, na idade certa, no melhor momento em que ela já terá permissão espiritual, maturidade, consciência e responsabilidade suficiente para receber e absorver aquele ensinamento. Oralidade para nós, povo *Yorùbá*, é muito maior e muito mais do que o ocidente compreende como tal. Parece simples, mas sua complexidade é profunda.

Infelizmente a cultura e sistema ocidental julgam os mestres e mestras, *bàbáláwo*, *iyáloriṣa* e detentores de saberes tradicionais com inferioridade, como se seus conhecimentos e métodos possuíssem menos valor, com a justificativa que muitos saberes se perdem através da oralidade pelo esquecimento, mudança ou porque “o guardião de conhecimento” os levou ao partir, com sua morte. Com tanta insistência nessa falácia e a frequência em sua repetição, disseminação e ensino, acabamos encontrando vários mestres e mestras da tradição se convencendo e aceitando esse tipo de mentira como sua verdade. Por exemplo, no Brasil, muitas lideranças religiosas acreditam que a língua *Yorùbá* falada em seu país e no ocidente não existe mais na “África”. No entanto, isso não é verdade. Desenvolverei sobre isso em outro momento. Por ora, é importante salientar que a oralidade é um método e sistema que requer muito estudo, conhecimento e responsabilidade. Ela exige um acompanhamento da saúde integrada da pessoa incluindo sua saúde física, emocional, espiritual e muito mais.

Daí a importância da comunicação e o esforço na compreensão dos signos, símbolos e códigos da cultura tradicional *Yorùbá* para uma efetiva troca e compartilhamento. Isso pode se dar de diversas formas, e como para nós, tudo está relacionado e conectado entre si, trago como exemplo de comunicação nossos instrumentos musicais que são baseados em nossas falas, incluindo as falas dos elementos da natureza. A língua *Yorùbá* é tonal. Isso significa que ela se estrutura a partir de três tons: Dó, Ré, Mi. Isso faz com que nossa comunicação seja mais fluida e melhor compreendida ao ser “cantada” e fez com que desenvolvêssemos e possuíssemos tambores falantes. Para nós, os instrumentos percussivos, seus tambores e a música são muito importantes, pois além de constituir um meio de comunicação, é também um meio de transmissão e manutenção de nossa cultura e do conhecimento desenvolvido, construído e adquirido por nós. A música é um dos elementos mais importantes que se soma

aos processos ritualísticos e aos festejos em nossas comunidades. As músicas, enquanto falas, comunicam através dos instrumentos percussivos, melódicos e etc, histórias ligadas a *Ifá*. Este que é conhecido por outros como culto/religião do povo *Yorùbá* para nós, seu povo, é o centro de nosso conhecimento e cultura.

Dessa maneira, desde sempre, se tem instrumentos que conversam entre si criando melodias polifônicas, representando elementos da língua tonal, característicos de nossa língua e de uma das nossas formas de comunicação. Diante dessa compreensão, nossos instrumentos são organizados em famílias, tais como: a família dos agogôs, a família dos *Bàtá*, a família do *Gangan*, dentre outros. Cada uma dessas famílias possui seu toque tradicional que representa traços culturais específicos de um grupo territorial, cultural, religioso e linguístico do povo *Yorùbá*⁴. As famílias de instrumentos são utilizadas para comunicação do povo *Yorùbá* há milhares de anos e mantêm-se até os dias atuais. Portanto, os instrumentos falam através das palavras e provérbios tradicionais desde sua antiguidade até a contemporaneidade.

Ao trazer aqui que eles falam, eles falam mesmo. Falam nas letras das músicas, mas falam também nas construções das frases rítmicas e percussivas. Falam e inclusive complexificam o discurso através da soma de seus instrumentos e polifonia rítmica. Como nada em nossa tradição se desvincula do sagrado, nossos tambores também são orixás e são cultuados através do *Ayàngalú*⁵. Os tambores possuem conhecimentos e procedimentos ritualísticos vinculados a nossa espiritualidade, bem como há toques e ritmos que devem ser tocados somente em rituais, festejos e eventos sociais específicos. Por vezes, há construções e criações musicais que são, devem ser e permanecer dentro da concepção construída originalmente, devido à intenção a qual foi feita, independente da ocasião de seu uso: festas, eventos formais, oficiais, shows, dentre outros, principalmente se possuem alguma questão espiritual envolvida.

Por nossa língua ser tonal e conseqüentemente a música também, no seu uso enquanto linguagem e comunicação, a forma e estrutura de sua aprendizagem, bem como sua afinação são fundamentais. Parece óbvio, mas na prática, isso se revela desafiador, principalmente no

⁴ O povo *Yorùbá* possui diversas etnias com características distintas umas das outras mas que se encontram em aspectos e fundamentos que os unem enquanto povo. Para melhor compreensão desse aspecto, somos como uma grande família de vários irmãos, em que cada etnia corresponde a um irmão que possui sua própria família, mas que pertencem todos a um mesmo núcleo/tronco familiar, vindos de mesmo “pai e mesma mãe”. Assim somos todos *Yorùbá*: *Ijèsà, Kétu, Oyo, Ondo, Egbá, Saké*, dentre outros.

⁵ *Ayàngalú* é o nome dado ao orixá do tambor.

ensino dos tambores e instrumentos percussivos, pois existe um tom, uma sonoridade que é muito refinada, sensível em sua construção e que para nós, nativos, ao escutarmos, faz toda a diferença na compreensão do que está sendo dito e dialogado através da música e de quem toca. Trago isso porque para muitas pessoas no ocidente e estrangeiros na cultura do povo africano, em específico do povo *Yorùbá*, devido a uma série de fatores, que incluem por vezes um comportamento e entendimento limitado e preconceituoso com relação a nossa cultura, forma de ensino-aprendizagem, bem como valor financeiro reconhecido e agregado, e ainda, desvio de caráter e conduta no reconhecimento e referenciamento de seus mestres e mestras (procedimento de muita importância dentro de uma cultura oral), o aluno aprendiz, iniciante no ofício, aprende a tocar o tambor e percussão, mas não a “cantar” com o instrumento.

Dessa maneira, com seu toque ainda disforme, cheio de “ruídos”, que sem o devido refinamento, se torna um toque vazio de sentido e conhecimento, sai da aula com seu mestre e se autointitula professor daquele instrumento, desejando monetizar em cima de um conhecimento diferenciado que, no entanto não domina, sequer compreende. Por vezes, o aluno entende equivocadamente que aprendeu a tocar o instrumento, ou seja, falar com ele quando, no entanto, aprendeu apenas a bater no instrumento. A prática da repetição, exercício da constância na técnica, junto a presença e vivência com quem domina o instrumento, através de um processo de escuta e presença ativas, além das funções ritualísticas, é que irão trazer o refinamento e sensibilidade necessários à concretização do “canto” através do instrumento.

No Brasil, com a chegada dos nossos ancestrais *Yorubanos*, é possível perceber a grande influência que a cultura *Yorùbá*, através dos seus ritmos e instrumentos, exerceu na formação cultural brasileira, principalmente a partir dos terreiros de candomblé, umbanda e manifestações de matrizes africanas em geral. Por exemplo, no candomblé, os instrumentos percussivos utilizados, geralmente se organizam em tríades, a partir dos tons: Dó, Ré, Mi, configurando-se em grave, médio e agudo, que se originam diretamente da estrutura tonal da língua *Yorùbá*. Além disso, muitos dos cantos são histórias contadas vindas dos *odu*⁶ do *Ifá* (aforismos, contos mitológicos, etc.. que guardam a sabedoria e fundamentos de *Ifá*).

⁶ Odu são diversos códigos que saem na consulta de ifá e que trazem as informações certas para cada situação.

Apesar de trazer este exemplo relacionado à religião de matriz africana, é possível perceber a influência da cultura *Yorùbá*, seus instrumentos e estrutura musical transpassando pela cultura popular brasileira como um todo, inclusive na forma de construção das suas composições e arranjos, principalmente àquelas nitidamente descendentes da cultura africana.

Todo esse conhecimento, apesar de parecer pontual, aponta para questões importantes sobre a confluência da cultura brasileira e a *Yorùbá*, e também para os desafios de diálogos existentes entre elas. Trazendo minha ótica e percepção a partir de minha experiência e o lugar que ocupo, para além de graduando em Música, mas como descrito anteriormente, sendo um guardião da cultura e dos segredos do meu povo e, ainda, a forma como a academia e o ocidente vêm concebendo nossas culturas e delas se apropriando, construo esse material não apenas sobre as influências da cultura *Yorùbá* na cultura brasileira. Trago aqui também uma discussão crítica atrelada a ela sobre como formas de pensar e vivenciar o mundo que, embora diferentes, são marcadas por estruturas coloniais e racistas, portanto hierarquizadas, precisam ser mais e melhor discutidas por se tornarem extremamente problemáticas em seu uso e apropriação, bem como em sua compreensão e entendimento.

A oralidade para nós se traduz em nosso ser por inteiro. Da forma como nos vestimos, agimos, falamos e nos expressamos de modo geral. Ou seja, de forma holística. Em muitos aspectos isso se dará de maneira mais intensa para aqueles que vivem de acordo com a tradição da cultura e para os iniciados filosófica e espiritualmente em *Ifá*, mas também há outros aspectos que mesmo sem ser da tradição e iniciados são totalmente incorporados no cotidiano *Yorubano*. Ao olhar para um *Yorùbá*, mesmo aquele sem ser iniciado na tradição, mas que possui reminiscências de nossa cultura, ao vê-lo usando um *filà*⁷ dá para saber se é casado ou solteiro, por exemplo. Enquanto no ocidente, pelo menos nos lugares onde estive, perguntar a idade é algo completamente naturalizado, para nós, perguntar nossa idade é uma falta de educação. Até mesmo porque para o ocidente, diante de minhas vivências e compreensão, a idade está atrelada a experiência, conhecimento e consequente sabedoria. No entanto, para nós, ainda mais que vivemos e fomos forjados na tradição, nosso conhecimento vem desde o berço e na forma como somos criados.

E isso não dá para ser medido em termos de valoração em anos de vida da maneira como se compreende no ocidente, como por exemplo: estudar quatro anos de graduação em

⁷ Chapéu característico do povo *Yorùbá*.

Música e sair como profissional dela, e após mais dois anos ser intitulado mestre. Inclusive porque como nosso conhecimento não é conteudista, repartido e setorizado, o aprendizado de algo se dá em uma gama diversa e complementar de conhecimentos e habilidades que vão sendo estimulados e trabalhados simultaneamente, ao longo do tempo. Nós também compreendemos que há titularidades que mesmo que se já tenha alcançado um conhecimento maior e mais complexo a seu respeito (veja que não me refiro a um conhecimento total), estas só devem ser incorporadas após anos de experiência porque é através dela e do bom uso dos seus conhecimentos que o iniciado se torna mestre em alguma coisa.

Nesse sentido, nossa sabedoria é medida através do caráter da pessoa, vinculado a uma gama de práticas e procedimentos. Trago isso no intuito de evidenciar a diferença nas estruturas e formas de ensino-aprendizagem, *modus operandi* de construção, manutenção, transmissão e compreensão do conhecimento. Trago isso também enquanto um lugar particular de experiência e vivência próprias e junto aos meus: àwò, familiares e parentes *Yorùbá*, bem como amigos e outros mestres tradicionais de culturas e povos africanos em diáspora, para não incorrer no equívoco de um pretenso entendimento universalizante do que exponho aqui.

Continuidade em caminhos germinantes

Ainda sobre a cultura *Yorùbá* tradicional em África e em diáspora no Brasil, reforço a importância e dedicação no exercício mútuo da comunicação para que possamos criar pontes de diálogos possíveis em vez de abismos irreversíveis. E nesse sentido, parafraseio Fela Kuti que disse em 1973 que “uma vez nós vivemos numa sociedade escravista e escravizada, agora estamos livres, mas não nos libertamos da colonização” (Gilbney *apud* Kuti, 2014). Os aspectos orais que perpassam nossa cultura, muitas vezes se apresentam de tal forma simples que iludem ao desavisado sobre sua complexidade, mas que também enfrentam barreiras sociais devido ao racismo e preconceito infligidos a negritude e povos africanos em sua compreensão, forma e estrutura. De forma colaborativa, para além do exposto em meu relato autobiográfico neste material, trago quatro materiais, após as referências deste texto, denominados de “Ontologias Outras”, nas quais, por mais de duas horas, diálogo junto à

autoridade e representante máximo religioso do povo *Yorùbá*, compartilhamentos sobre a nossa cultura, estrutura e fundamentos.

Além disso, também coloco à disposição um vídeo de contação da história sagrada que ministrei sobre a cultura *Yorùbá* e sua cosmopercepção, e uma palestra sobre África e os africanos no Brasil.

Tais materiais, acredito, servem não somente como possibilidades de conhecimento da cultura *Yorùbá* pensada e articulada por seu povo e não por aqueles que discutem a partir de suas perspectivas sobre uma cultura outra, mas também podem compor o referencial teórico importante para o fazer acadêmico. Contudo, este referencial encontra-se dignamente em diálogo com quem realmente compreende e entende a cosmogonia e cosmopercepção *Yorùbá* de forma intrínseca, ou seja, por aqueles que a vivenciam de forma íntima, profunda e verdadeira.

Referências

GILBNEY, Alex (Dir.). **Procurando Fela Kuti**. Edição: Lindy Jankura. [s.l.]: Netflix, 2014. Documentário. Disponível em: Netflix. Acesso em: 16/12/2024.

Referências em citadas

AKÍNÚRÚLÍ, Ìdòwú. **Ontologias Outras – 6ª Edição: Qbátalá**, YouTube, 13 de dezembro de 2023. 2h48min07s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SK8vK4oGTgE>. Acesso em 16 de dezembro de 2024.

AKÍNÚRÚLÍ, Ìdòwú. **Roda de Conversa: Da Tradição à Musicalidade Africana**. YouTube, 27 de maio de 2022. 1h43min15s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3oV3HD6VEcI&t=41s>. Acesso em 16 de dezembro de 2024.

AKÍNÚRÚLÍ, Ìdòwú. **Contação de História com Ìdòwú Akínrúli – Ogbè Alará (Odù do ano 2020) Full HD**. YouTube. 30 de outubro de 2020. 40min14s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-G2DO3Hgpp0>. Acesso em 16 de dezembro de 2024.

OLIVEIRA, Eduardo. **Ensaio de Filosofia Africana – Aula 09 com Eduardo Oliveira - ICL - 14/Novembro às 15h**. YouTube. 14 de novembro de 2023. 1h30min21s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SkSz_d335c8. Acesso em 16 de dezembro de 2024.

Ìdòwú Akín rú lí é nigeriano, pertencente ao povo *Yorùbá*. Sacerdote de *Ifá* e Mestre percussionista. Dedicou-se à promoção de ações voltadas para a disseminação e desmistificação da cultura *Yorùbá* no Brasil através da arte e da cultura. É coordenador da empresa *Ìlú Akin* Produções, *Bàbáláwo* do *Ilé Àṣẹ̀ Òtúrá Rafún* e produtor dos projetos *Ontologias Outras*, *Ìbejì*, *Òṣẹ̀túrá Africa 'n jazz*, Festival *Ìpàdẹ̀* e *Fela Day POA*.

Ifádámiláre Òjèyí miká (Louise Lucena de Oliveira) é *Omọ Ifá* do *Ilé Àṣẹ̀ Òtúrá Rafún*. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, com o projeto: *Quando o rio corre para o mar: empoderamento social com o Bgirlism no Brasil*, sob orientação da Profa. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão. É Bolsista Capes. Atua profissionalmente como artista *performer* da dança. Faz parte da *crew Bsbgirls-DF* e do Grupo de Pesquisa GIRA.

<http://lattes.cnpq.br/8939221174282019>

**“Negrada, olha a linha”!: Toada e Reexistência no Maracatu
Leão Coroado**

**“Negrada, olha a linha”!: A Chant and Resistance in the Leão
Coroado Maracatu**

CLIMÉRIO DE OLIVEIRA SANTOS
Conservatório Pernambucano de Música; PPG Música/UFPE
zabumba2@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3860-5892>

Recebido em: 08/03/2024
Aprovado em: 21/08/2024

SANTOS, Climério de Oliveira. “Negrada, olha a linha”!: Toada e Reexistência no Maracatu Leão Coroado. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 71-90, 2024.

“Negrada, olha a linha”!: Toada e Reexistência no Maracatu Leão Coroado

Resumo: O trabalho discute as toadas de maracatus-nação, manifestação cultural afrodiaspórica, especialmente as cantadas pelo Maracatu Leão Coroado, o mais antigo grupo de Pernambuco em atividade ininterrupta, fundado em 1863, sediado em Olinda, Região Metropolitana do Recife. As toadas, cantigas geralmente curtas, são a parte cantada e acompanhadas pelo baque (trabalho do conjunto percussivo) nas saídas em cortejo dos maracatus. Historicamente, as toadas tiveram pouca atenção de estudiosos do maracatu e seus versos foram interpretados como reminiscência cultural do passado e negativados. São abordadas aqui como cantos de resistência, reexistência e “letramentos de reexistência” dos integrantes na sua luta em defesa da identidade, contra o racismo e por melhorias de vida. O trabalho se baseia nas vivências e pesquisas com a comunidade do Leão Coroado e em interações entre este pesquisador e outros grupos de maracatu, esteando-se em conceitos e noções de Etnomusicologia e de ciências humanas. A análise traz à tona a força simbólica da toada, o modo como através dela os integrantes ressignificam o maracatu, resistem, adquirem conhecimento para reexistir e produzem sentidos no presente.

Palavras-chave: Toada; Reexistência; Maracatu; Manifestação cultural afrodiaspórica; Música tradicional do Brasil e de Pernambuco.

“Negrada, olha a linha”!: A Chant and Resistance in the Leão Coroado Maracatu

The work discusses the *maracatusnação* songs, an Afrodiasporic cultural manifestation, especially those sung by Maracatu Leão Coroado, the oldest group in Pernambuco in uninterrupted activity, founded in 1863, based in Olinda, Metropolitan Region of Recife. The *toadas*, short songs, are the sung parts and are accompanied by the *baque* (work of the percussive ensemble) in the *maracatu*'s procession. Historically, the *toadas* received little attention from maracatu scholars and their verses were interpreted as a cultural reminiscence of the past and negatively regarded. They are addressed here as songs of resistance, re-existence and “literacies of re-existence” of the members in their fight to defend identity, against racism and for improved living conditions. The work is based on experiences and research with the *Leão Coroado* community and on interactions between this researcher and other *maracatu* groups, based on concepts and notions of ethnomusicology and human sciences. The analysis brings to light the symbolic force of the *toada*, the way in which through it the members re-signify *maracatu*, resist, acquire knowledge to re-exist and produce meanings in the present.

Keywords: Toada; Re-existence; Maracatu; Afrodiasporic manifestation; Traditional music from Brazil and Pernambuco.

Introdução

Este trabalho dirige a sua atenção para as toadas (versos cantados) do maracatu-nação (também conhecidos como maracatu de baque virado¹), especialmente do Maracatu Leão Coroado, o mais antigo grupo de Pernambuco em atividade ininterrupta, fundado em 1863. Os maracatus como o Leão Coroado localizam-se em bairros periféricos. Embora venha ocorrendo o interesse e a participação de pessoas brancas de classe média no batuque de vários grupos, geralmente motivadas pelo movimento estético Mangubeat², os maracatus-nação são formados majoritariamente por pessoas negras/pardas, de classes sociais desfavorecidas.

O canto dos maracatus-nação, assim como a totalidade da sua *saída* em cortejo, foi muitas vezes enquadrado – como ainda ocorre atualmente – como sinistro, triste e, nas aferições mais suavizadas, como reminiscência cultural de africanos do passado, como “tradição” que idealiza um lugar de origem ou como cultura folclórica/popular desvinculada da realidade e da atualidade social. Esse ouvir desavisado não seria sintomático se não fosse parte do fulcro de uma sociedade que já escancarou o racismo e que hoje o pratica veladamente, mas que frequentemente ainda o explicita quando escorrega nos batentes da estrutura e a máscara cai. Entretanto, resistindo e reexistindo, ao lado de outras práticas culturais da diáspora negra africana no Brasil, o maracatu toca o seu *baque* e canta as suas *toadas*, demarcando nessa pisada as suas diferenciações, construindo seus processos identitários e sentidos.

Para discutir as toadas do Leão Coroado, reúno saberes, conceitos e noções desenvolvidas pelos integrantes da comunidade de maracatus-nação em geral e, em específico, da comunidade do Maracatu Leão Coroado, bem como da Etnomusicologia e de Ciências Humanas que com esta dialoga. A abordagem aqui desenvolvida caracteriza-se pelo diálogo interdisciplinar, entrelaçando aportes de perspectivas acadêmicas (e não acadêmicas), entre as quais, a noção de “letramentos de reexistência”, que na acepção da linguista Ana Lúcia Silva Souza implica em práticas de letramentos desenvolvidas em âmbito não escolar,

¹ O maracatu-nação, também chamado de maracatu de baque virado, ocorre sobretudo no Recife e em sua região metropolitana, se difere bastante do maracatu de baque solto ou maracatu rural, abundante na mesorregião da Mata Norte de Pernambuco.

² O Mangubeat foi um movimento artístico que surgiu nos anos 1990, em Recife – PE, liderado pelas bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. (Mendonça, 2021).

sobretudo; constituídas em diversos modos de protagonismo – como contradiscursos, produções artísticas e culturais – referenciados na ancestralidade e que se contrapõem vigorosamente aos preconceitos, silenciamentos, racismos e outras facetas da produção de desigualdade social (Souza, 2009). Adiciono no tecido da abordagem a perspectiva do ganhês Kofi Agawu, antropólogo dos estudos pós-coloniais, autor do livro *Representing African music: postcolonial notes, queries, positions* (2003), particularmente o seu questionamento aos tropos exotizantes e aos modos equivocados com que muitos pesquisadores ao redor do mundo ocidental construíram uma representação da música africana.

A tais noções, agrego a pesquisa histórica sobre maracatu, destacadamente os trabalhos desenvolvidos por Isabel Guillen (2004) e por Ivaldo Marciano de França Lima (2007) – acadêmicos que também tiveram participação efetiva e longa em grupos de maracatu. Ambos abordam a história levando em conta não apenas a documentação publicada no passado, como também a construção de significados advinda do fazer cotidiano e do ponto de vista dos integrantes dos maracatus. A minha perspectiva também tem um leve toque da contribuição de Joaze Bernardino Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel, a partir do livro *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (2020). Conto ainda com a minha experiência como músico e pesquisador negro, que nutre o interesse pelas práticas culturais afrodiaspóricas como fonte de conhecimento e autoconhecimento. Minha vivência como pesquisador no contexto recifense, concomitante ao contato com os integrantes de maracatus-nação e sua visão sobre o próprio fazer, completam o tecido da abordagem.

Encontro e despedida

Entrei em contato com o Maracatu Leão Coroado no ano de 2005, quando conheci a principal liderança do grupo, Afonso Gomes de Aguiar Filho, que era mestre de apito e puxador de toadas desse maracatu, além de *zelador* (babalorixá) de um terreiro de candomblé³, próximo à sua residência, no bairro de Águas Compridas, Olinda-PE (Região Metropolitana do Recife). Afonso era casado com dona Janete de Aguiar, costureira e dama do paço do Leão Coroado, uma grande liderança e uma pessoa muito querida na comunidade. Na ocasião em que os conheci, eu estava trabalhando no projeto do livro

³ No Recife, muitas casas religiosas afro-brasileiras (candomblé, mas em muitos casos agregando elementos da umbanda, da jurema indígena e do catolicismo) empegam o termo genérico de Xangô ou terreiro/casa/religião de Xangô. Mas várias lideranças, como Afonso Filho, também chamam de candomblé.

Maracatu: baque virado e baque solto (que publiquei em 2006, em parceria com o percussionista Tarcísio Resende, estreando a série intitulada *Batuque Book*), o qual tenta representar através de notação musical europeia e de desenhos/esboços os baques de alguns maracatus; objetivo que não se efetiva plenamente de fato, uma vez que a notação musical prescritiva não dá conta da complexidade do baque.

Calcado muito mais na prescrição das partituras do que na compreensão dos maracatus e na valorização das vozes dos seus integrantes, o resultado do livro não me contentou, e me desagradava mais na medida em que eu buscava os conceitos da Etnomusicologia e da antropologia. Por outro lado, o mestre Afonso me consolava um pouco ao dizer que aquele projeto “divulgou o Leão Coroado em muitos lugares” e entre produtores culturais que o convidaram a palestrar, ministrar oficinas, fazer apresentações do Leão, etc. Ele afirmou também que o livro foi incluso no portfólio que possibilitou o Leão ser contemplado pela Lei do Patrimônio Vivo de Pernambuco, que concede uma bolsa vitalícia ao Leão Coroado, o que me trouxe algum alento.

Além disso, a partir do projeto *Batuque Book*, a minha interação com os maracatus teve continuidade e foi uma das trilhas que me trouxeram até aqui, passando por percursos em que interagi com e ao lado de lideranças e de diversos/as participantes de diferentes grupos, mais intensamente dos maracatus Porto Rico, Encanto da Alegria e Leão Coroado. Afonso começara a colaborar na condução do Leão Coroado poucos anos antes da morte do mestre que lhe antecedeu, Luiz de França, que também era chefe de terreiro e sobre quem e comento na análise de uma das toadas.

Aos poucos fui percebendo o manancial de saberes que Afonso, o “zelador da tradição” (como ele se intitulava) possuía acerca do candomblé. Notei também que ele era, por um lado, reconhecido por muitos/as babalorixás e yalorixás do Recife e arredores, como os altamente reputados Manuel Papai e pai Raminho, os quais ouvi falando sobre “o trabalho sério de Afonsinho”. Por outro lado, lideranças de outros terreiros contestavam alguns dos seus posicionamentos, o que era “natural”, visto que cada casa/comunidade religiosa afro-brasileira desenvolve especificidades. Não há iguais!

Em 2015, o Mestre Afonso me convidou para integrar a equipe do projeto *Salvaguarda do Maracatu Nação Leão Coroado: 150 anos de história, cultura e tradição*, financiado por uma lei de incentivo à cultura do Governo do Estado de Pernambuco, concebido e dirigido pelo próprio mestre Afonso, em parceria com o Instituto Cooperação

Econômica Internacional (ICEI-Brasil), entidade então dirigida por Diego Di Niglio e Lía Lecube. O projeto englobou a produção de um livro de artigos e fotografia, um documentário (em DVD), um álbum (CD áudio) contendo catorze toadas, exposição de fotografia e oficinas de transmissão de saberes, tudo relacionado ao maracatu Leão Coroado. As minhas funções nesse projeto foram a de pesquisador, escritor de um artigo e produtor musical. Esta última função eu preferi chamar de colaborador e mediador (entre o maracatu e o estúdio de gravação e seus técnicos), uma vez que nesta situação o Mestre Afonso era de fato a pessoa que poderia assumir uma função como a que se costuma chamar de produtor musical no contexto do registro fonográfico. Foi nessa ocasião que tive a oportunidade de alargar a compilação de toadas do Leão Coroado, tanto junto aos seus integrantes, como em livros e outros trabalhos acadêmicos, em arquivos de áudio e vídeo (de acervos e CDs), em sítios virtuais (*web*) e através de integrantes de outros maracatus.

Mestre Afonso partiu em 15 de abril de 2018, por ocasião de um infarto fulminante, deixando um legado importante para a sua comunidade, para pesquisadores e para a sociedade. Num bairro periférico em que os serviços públicos são muito precários, ele exerceu um papel importante como liderança espiritual, curador e cuidador das pessoas. Sob a sua direção o Leão Coroado recebeu prêmios, realizou seus próprios projetos e participou de projetos de outrem, foi beneficiado por políticas públicas, como a Lei do Patrimônio Vivo de Pernambuco, que concede uma bolsa vitalícia a grupos populares e a mestres de referência cultural. Sua esposa, dona Janete Aguiar, faleceu em nove de fevereiro de 2022, provavelmente vítima do covid-19, embora o teste comprobatório não tenha sido realizado. Ambos deixaram muitas saudades e muitos saberes disseminados.

O Maracatu

Em que pese a transmissão dos saberes de gerações anteriores às gerações atuais – condição *sine qua non* de qualquer tradição –, a experiência tradicional não se restringe ao passado, posto que ocorre sempre no presente e aponta para o futuro. A ancestralidade a que maracatu-nação nos conduz está na síntese que propõe: rememorar conhecimentos, construir no presente e ir além, produzindo desse modo sentidos para a existência dos seus envolvidos. O termo “nação” indica que o maracatu está ligado à religião afro-brasileira, aspecto que o legitima e o autentifica perante a comunidade de grupos e a outros segmentos sociais

envolvidos. Há grupos recentes conhecidos como “de baque virado”, mas que não são reconhecidos como maracatu-nação por não terem o referido vínculo religioso, alguns dos quais são considerados “parafolclóricos” ou referidos como “grupos de percussão” (grupos musicais comumente formados por pessoas de classe média, que tocam as batidas dos maracatus tradicionais ou variações).

Em suas *saídas*, o Maracatu Leão Coroado se reporta aos *eguns* (espíritos), que são os ancestrais da comunidade ou pessoas consideradas importantes. No comando do maracatu está Iansã, que, além de dirigir o vento, as tempestades e a sensualidade feminina, domina os raios e exerce a soberania sobre os espíritos dos mortos, os quais ela sabiamente encaminha para o outro mundo. Sob o comando de Iansã (em outra “qualidade”) também está o carnaval, período climático para os maracatus, em que ocorrem várias apresentações do cortejo e os mais importantes rituais públicos religiosos e seculares.

Cortejo

O cortejo do Leão tem à frente o porta-bandeira⁴, as baianas, as damas do paço (palácio), catirinas, lanceiros (guarda real), os casais de nobres príncipe e princesa, rei e rainha. Em importância, destacam-se o casal real e as damas do paço, que conduzem as calungas, bonecas que dramatizam os *eguns* e que são as autoridades espirituais do maracatu. As calungas do Leão Coroado se chamam Dona Isabé e Dona Clara. A primeira se refere à princesa Isabel, do Período Imperial; a segunda, Afonso desconhece sua procedência. Ele explica:

Elas são *eguns* e não *orixás*, não se deve confundir. Os *eguns* fazem parte da religião, mas é uma coisa extra terreiro, porque onde se cultua os *orixás* não se pode cultivar o *egum*. Só pra você ter uma ideia da importância das calunga, a gente só sai [apresentação em cortejo] com o recado delas, que é a autorização. Quem manda e quem protege são elas. Se não autorizarem, o maracatu não sai. A gente veste dona Isabé de rosa, pra homenagear Iansã, que é a *orixá* que a gente faz obrigação antes do carnaval, para ela também proteger a gente das coisas ruins que podem acontecer no carnaval (Afonso Filho, entrevista concedida em 05/02/2017).

⁴ Também chamado porta-estandarte.

À frente desse cortejo vem o batuque, conjunto instrumental percussivo constituído de um agogô/gonguê⁵, um mineiro (ou ganzá), um tarol (ou mais), uma caixa de guerra (ou mais) e alfaias, que variam entre 15 e 40 tambores. As alfaias, do Leão se organizam em três subgrupos: repique (menores), marcante (médios) e meião (maiores e com som mais grave). Há alguns grupos que fazem uso de um número muito maior de tambores, alguns dos quais empregam ainda os abês (chocalhos, também chamados *xequerês*) e atabaques. O batuque é regido pelo mestre de apito, que conduz o baque e que, na maioria dos grupos, é o puxador de toadas, sendo, portanto, uma figura de alto prestígio entre os integrantes (Santos, 2017, p.64). A função de mestre do Leão vinha sendo exercida por Afonso Filho até 2018, quando a liderança foi assumida por sua neta, Karina Aguiar. Ela, e Juliane Costa, são as puxadoras de toadas atualmente. Dois anos após a morte do mestre Afonso explodiu a pandemia do covid-19, o que atingiu duramente a comunidade do Leão Coroado com a quase total paralisação das suas atividades.

O baque e seu rosto negro

A sonoridade do maracatu-nação é composta de vozes (solo e coro) e do baque, que é o conjunto de bases rítmicas percussivas e suas variações (além de improvisos) tocadas pelos *batuqueiros*. Vários maracatus-nação empregam diferentes baques – marcação, arrasto, parada, malê – ao passo que o Leão Coroado toca apenas um baque. O mestre Afonso o nomeava – e a sua sucessora e os demais integrantes ainda o nomeiam – de Baque do Leão ou Baque Forte do Leão.

Inicia-se assim: o mestre (ou outro integrante) puxa uma toada e é respondido pelo coro. Eles são seguidos do toque do agogô, que é sucedido pela entrada de caixas e tarol, após o que entram todas as alfaias acompanhando a toada; esta se repete várias vezes e, sob a sinalização de um silvo longo do apito do mestre, o canto para e o baque inicia a sua *virada* (da qual falo mais à frente).

Cada subgrupo de alfaias, como um naipe, toca padrões rítmicos com síncopes, tempos e contratempos. Seguindo um metro quaternário, os tambores dos três subgrupos tocam simultaneamente o primeiro pulso, mas promovem algumas disjunções nos três pulsos seguintes, gerando uma expectativa em relação ao reencontro no pulso que reinicia a batida, conferindo um aspecto aparentemente circular. Expectação e reinício ressaltam o “chegar

⁵ A maioria dos grupos chama esse instrumento de gonguê, palavra de origem banta. *Agogô* é de origem nagô e o termo, segundo Afonso Filho, vem de *agô*, que no candomblé é um *pedido de licença* — “o instrumento é usado para abrir o *toque* [cerimônia] no terreiro e no baque do maracatu também é chamado de *agogô*”.

junto”, o rosto negro do baque, que trato logo adiante. No entanto, os diálogos internos entre tambores surgem (por vezes não esperados e nem controlados pelo mestre do grupo), incidem diacriticamente sobre o padrão que se repete, dinamizando a estrutura da massa sonora e constituindo uma melopeia que diferencia o baque de cada maracatu. A polirritmia conjecturada pelo grupo culmina com a “virada”, momento em que alguns batuqueiros mais experientes iniciam a *viração*; eles “viram” (tendo mais liberdade na inclusão de células improvisadas no interior da batida) enquanto os outros mantêm um padrão rítmico fixo ou semi-fixo (alguns aqui também variam com células dialógicas), configurando um trecho que conduz para a finalização do baque, concluindo com um breque. A expressão genérica “baque virado” está relacionada justamente a esse momento em que a execução dos batuqueiros atinge um ápice energético musical, o que lembra a força de um trovão (que, por sinal, é domínio do orixá Xangô).

Retomo aqui o “chegar junto”, o reinício do ciclo de pulsos que ressalta uma coletividade negra no baque, metaforizada na pancada vigorosa dos tambores. Justamente por configurar uma singularidade associada aos corpos de pessoas negras, formando um rosto a partir de rostos negros, fornecendo-lhes identidade, o gesto do baque se constitui num dos meios de reexistência, como também de trocas que permitem ao maracatu ser reverenciado, como também contratado, ocupar espaços através da sua performance, conseguir reconhecimento numa sociedade que ainda acentua a exclusão das pessoas negras através do anonimato. A alfaia tem um papel de destaque na sonoridade e na imagética do baque que compõe tal produção de sentido do maracatu. Mas o baque não percute sozinho. A sua tradução no grito “Somos a nação Leão Coroado” é promovida por corpos que emitem mais um constituinte que literalmente narra e dá voz a todo esse cortejo: a toada.

Toada

O termo genérico empregado pelos integrantes do Leão Coroado (e de outros maracatus-nação) para designar as suas cantigas é “toada”, que é também a designação utilizada para os cantos dos orixás dos terreiros de Xangô ligados aos maracatus, sendo, no entanto – assim como as batidas rítmicas instrumentais – diferentes daquelas praticadas nos maracatus. No passado, os folcloristas que abordaram o maracatu pouco ou nada analisaram as toadas. O seu interesse em gravá-las, grafá-las e colecioná-las em acervos referenciava-se

no evolucionismo da antropologia do século XIX e no projeto nacionalista brasileiro que grassava na elite intelectual e artística.

A busca incessante pelas origens das músicas folclóricas num passado distante, a noção de tradição como algo estático-ingênuo-puro e a ser assim preservada, a necessidade de oferecer matéria-prima para a produção de compositores “eruditos” nacionalistas foram alguns dos pensamentos e práticas movidas pelos paradigmas que caracterizaram a referida abordagem das toadas e do maracatu como um todo. Em que pese as suas contribuições, Pereira da Costa, Arthur Ramos, Mário Sette, Mário de Andrade, Oneida Alvarenga, Renato Almeida, José Lins do Rego são alguns dos que estavam enredados nesses paradigmas, uns mais, outros menos. Enquadramentos do maracatu como manifestação de gente desordeira, melancólica, estrangeira (de África), feia, sinistra, etc., também não eram raros. Mário Sette, por exemplo, em seu livro *Maxambombas e Maracatus*, publicado originalmente em 1935, ressalta que se apavorava com o maracatu e seus “sons vagarosos, monótonos, soturnos” e sua “gente horrível, sinistra, mal encarada” (Sette, 1938, p. 50).

Na segunda metade do século XX, as perspectivas pós-modernas, pós-colonial, os estudos culturais e a opção decolonial embasaram novas abordagens que voltaram as suas atenções para as pessoas que integram as tradições populares, levando em conta suas condições de vida, seu discurso, seus anseios e sua atuação como formadora de sentidos, ao que se somaram os questionamentos dos movimentos sociais negros, que a partir dos anos 1980 se aproximaram de manifestações culturais afro-brasileiras. Essas perspectivas embasaram pesquisas acadêmicas, tais como os trabalhos de Isabel Guillen (2004), de Ivaldo Lima (2006; 2007) – ambos no campo da História – e de Ernesto Carvalho (2007) – Etnomusicologia/Antropologia –, só para citar alguns dos que abordam o maracatu como manifestação de pessoas expressando-construindo sentidos no presente. A toada é um elemento importante dessa construção de sentidos, de resistência contra a opressão etc., o que discuto doravante.

Temáticas entoadas

O maracatu é decantado em toada. Com seus versos melodizados ou melodias versificadas ou reversificadas (quando preexistentes e usadas com versos novos ou adaptados), a lírica de uma toada pode fazer louvação a um ou mais *eguns* (antepassados

importantes para a comunidade), muitas relatam momentos históricos ou situações cotidianas que dizem respeito ao próprio grupo ou ao maracatu genericamente, enquanto tradição. Há uma paridade rítmica caracterizada por sínopes entre a linha do baque e as sílabas cantadas nas toadas. Mas, como veremos adiante, as toadas estão para além do que o seu texto literalmente traz, se considerarmos as vidas negras do maracatu que as cantam.

Transmissão

Comumente se diz que os saberes e práticas dos maracatus são transmitidos por meio da oralidade, o que de fato ocorre em grande medida. No entanto, apesar de carecermos de estudos que versem sobre outras formas de transmissão, já ouvi um mestre de maracatu afirmar o seguinte sobre uma determinada toada inserida por ele no repertório⁶ do seu grupo: “Vi essa toada a primeira vez no livro *Maracatus do Recife*, de Guerra Peixe”. Esse caso não é uma exceção. O mestre Afonso, por sua vez, em que pese a sua habilidade de ler/escrever, sempre ressaltava que os seus saberes foram adquiridos por meio da oralidade, através de Luiz de França pessoalmente (“foi quando ele, pouco antes de desencarnar, estava me repassando o comando do Leão”), nos treinos do grupo e no terreiro (quando se refere ao culto Xangô). Todavia, os demais integrantes do Leão vêm recorrendo a discos, vídeos, livros, etc., que trazem toadas em seus conteúdos. Recentemente, notei que as crianças da comunidade também escutam as músicas através de *streaming*, principalmente *Spotify* e *YouTube*, que suprem gravações de toadas e gestos do Leão (em vídeos) para as suas brincadeiras. Elas aprendem “brincando de maracatu”.

Ao longo do tempo, compilei trinta e duas toadas cantadas pelo Leão Coroado, por vários meios: nas saídas em cortejo ao vivo, em entrevistas com o mestre Afonso e com outros integrantes e ex-integrantes, em arquivos de áudio de entrevistas com o antigo mestre Luiz de França (acervos), em encartes de discos e em trabalhos escritos. Não há um número fixo de toadas a serem cantadas numa saída em cortejo, depende da duração da performance, que varia em função do tipo de evento. O mestre Afonso afirmara – o que também é seguido pelas atuais puxadoras de toadas do Leão – que “A primeira toada é a que vier à cabeça, a não ser quando, ali no local da apresentação, tem alguma coisa ou alguma pessoa que lembre uma

⁶ Os integrantes do maracatu não usam o termo “repertório”, estou empregando aqui por não conhecer um similar que seja útil.

das toadas”. Passo a analisar uma das toadas cantadas frequentemente nas *saídas* em cortejo do Leão Coroado⁷:

Mestre: Nagô, Nagô,
Coro: Nossa Rainha já se coroou (repete a parte do mestre seguida do coro)
Mestre: Nagô, Nagô, Nagô, nossa Rainha já se coroou
Coro: Nossa Rainha já se coroou (repetição idem)

Essa toada é cantada pelo Leão Coroado e por praticamente todos os maracatus-nação, por vezes com alguma pequena modificação feita pelo puxador de cada grupo. Ela faz remissão à *coroação* de reis e rainhas do cortejo, um rito considerado importante no contexto do maracatu, relacionado com a identidade que autentifica o grupo como maracatu-nação. Como assinalou Isabel Guillen (2004), em um trabalho sobre o tema, tornou-se recorrente – nos estudos sobre maracatu, nas comunidades dos grupos, na imprensa, como nos organismos públicos – a noção de que

Os maracatus-nação foram definidos recorrentemente como uma reminiscência dos antigos rituais de coroação de Reis Congo, que ocorreram em vários locais do Brasil desde o século XVII até o século XIX, quando a Igreja no processo de romanização proibiu que manifestações da cultura popular acontecessem no interior dos templos católicos. (Guillen, 2004, p.42).

A ideia de que maracatu é uma “reminiscência africana” e de que a coroação de reis e rainhas do maracatu é uma continuação das antigas coroações de Reis Congo pode ter surgido com Pereira da Costa (1908) e foi reverberada por muitos outros intelectuais folcloristas, como Guerra-Peixe (1980), Leonardo D. Silva (1988), Katarina Real (1990), só para citar alguns. A reverberação na voz de tantos estudiosos denota que dessa afirmação se tornou um tropo, um clichê. Essa constatação me foi suscitada por Kofi Agawu, que, examinando o que ele chama de políticas de representação da música de povos da África, encontrou a construção de tropos em trabalhos de pesquisadores os quais, sob aportes evolucionistas eurocêntricos, realçaram o aspecto exótico, naturalizaram estereótipos, homogeneizaram aspectos e, desse modo, deturpam mais do que ajudaram a compreender a complexidade e a diversidade musical da África (Agawu, 2003, p.30; 48; 60).

⁷ Mantere a indicação “mestre(a)” na função de puxador(a), por ter me baseado nas interações que com o mestre Afonso tive por mais de 15 anos e nas gravações em que as toadas são cantadas na sua voz, mas também reverenciando a jovem mestra Karina Aguiar, que o sucedeu.

Na contumaz busca das origens das tradições culturais, em detrimento da atenção às pessoas que estavam tocando/cantando, os citados autores brasileiros – além de outros que mencionei anteriormente – representaram o maracatu como “reminiscência africana” ou sobrevivência de um passado longínquo, muito provavelmente porque foram influenciados pelo evolucionismo cultural que emergiu na antropologia do século XIX (Castro, 2005) e porque tal representação era conveniente ante os usos que faziam do “folclore”. Contudo, não surgiu até aqui evidência histórica que estabeleça “uma linearidade entre o fim da coroação dos Reis Congo e o surgimento do maracatu”, como Isabel Guillen assevera. O rito de coroação do casal real nos maracatus-nação ocorreu ao menos desde meados do século XIX – “possivelmente em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no bairro de Santo Antônio”, Recife, quando ainda existia a coroação dos reis do Congo (Guillen, 2004).

Os detalhes acerca da coroação fogem ao escopo deste trabalho. Mas o que importa aqui é voltar a atenção não para as origens, mas, sim, para as pessoas negras tocando maracatu hoje. Para elas o rito da coroação passou a constituir uma instância de legitimação dos maracatus e retomá-lo em toada é recorrer à sua potência simbólica. A palavra “Nagô” que inicia a toada tem um forte vínculo com as comunidades religiosas afro-brasileiras do Recife e região metropolitana, as quais se autodefinem como “nação Nagô”. Historicamente as rainhas coroadas dos maracatus-nação foram mães de santo que chefiaram terreiros de Xangô (Guillen, 2004), como também as que vivem atualmente. Performando a referida toada como uma herança histórica, ao cantá-la nos dias de hoje, o Leão Coroado afirma a sua identidade, pratica a resistência à opressão racista que atinge os seus integrantes, como também reitera a luta atual pela ocupação de espaços públicos e eventos, muitos dos quais são bastante prestigiados. Com sua força simbólica, a toada cultiva o vigor suficiente para os grupos poderem exigir respeito e, como veremos, até para rejeitar certas imposições que gestores públicos (organizadores dos festejos carnavalescos) muitas vezes impõem. Performar toadas traz um aprendizado político e cultural que o contexto escolar formal não oferece às alunas/aos alunos, muito menos às/aos integrantes dos maracatus. Nessa perspectiva, o Maracatu Leão Coroado inscreve um ato de reexistência (Nascimento, 2002, p. 264), no qual as toadas tomam parte. A sua transmissão entre os integrantes é análoga ao que Ana Lúcia Silva Souza (2009) chamou “letramento de reexistência”. Podemos verificar esse aspecto também na toada exposta a seguir.

Mestre(a): O mestre Luiz de França é o nosso professor
Coro: A tocar o baque virado foi ele que nos ensinou

“O que faço no Maracatu, eu aprendi com Luiz de França”, afirma o Mestre Afonso. “Seu Luiz de França era um grande mestre, conhecia tudo de maracatu e o nosso mestre [Afonso] aprendeu e tá repassando para nós”, lembrou Bruno, batuqueiro do Leão. Com versos escritos pelo mestre Afonso Filho sobre uma melodia tradicional, essa é uma das toadas que mais tocam nos corações e mentes dos integrantes do Leão atualmente, não sem razão. Luiz de França, como já foi dito, era babalorixá e foi mestre do Leão Coroado por cerca de quatro décadas, até 1997, quando foi sucedido pelo mestre Afonso Filho. Segundo Ivaldo Lima (2016), à frente do Leão ele tornou-se muito famoso no contexto dos maracatus-nação por ter se articulado com jornalistas e intelectuais, por ter jogado agilmente com as palavras junto à imprensa ao alardear que os maracatus iriam desaparecer por falta de apoio da sociedade, afirmando também que era o “verdadeiro e único herdeiro de dona Santa”, considerada a maior liderança que já existiu na história dessa tradição.

Em 1973, fortalecido pelas articulações midiáticas do seu mestre, o Leão Coroado venceu o Desfile de Agremiações (De França Lima, 2016, p.162-178). Além disso, Vários mestres de maracatus importantes atualmente passaram pelo Leão Coroado quando este grupo estava sob a liderança de Luiz de França (Santana, 2017, pp. 101-115), o que fortaleceu a difusão do seu nome na posteridade. Em face da pujança alcançada pelo Leão Coroado sob a liderança de Luiz de França, do que têm ciência os integrantes e muitos pernambucanos envolvidos com maracatus e com o Carnaval, cantar essa toada reforça a identidade da comunidade do Leão e a encoraja a enfrentar os inúmeros problemas sociais circundantes. Nota-se que essa toada destaca um antepassado importante, que era articulador político, portador de saberes do maracatu e da religião (candomblé e da Jurema), reconhecendo-o como referência no presente – “é o nosso professor” –, o que define a saída em cortejo (performance) como um contexto de ensino-aprendizagem, dito de outro modo, como prática de letramento de reexistência (Souza, 2009) desenvolvida em ambiente não escolar por uma comunidade negra. Vamos à próxima toada:

Mestre(a): Ôlê ôlá negrada, olha a linha
Coro: Ôlê ôlá negrada, olha a linha
Mestre(a): Sustenta essa pisada nosso Rei nossa Rainha
Coro: Sustenta essa pisada nosso Rei nossa Rainha

“Negrada” era historicamente um termo discriminatório racista, aliás, ainda costuma ser uma palavra assim utilizada, como fez recentemente o vereador Moacir José Bossardi (BSDB), do município de Vacaria, da região serrana do Rio Grande do Sul, que está sendo processado por uma colega por injúria racial. Bossardi publicou um vídeo dirigindo-se aos eleitores do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT), no qual emite a seguinte expressão racista: “[sic] Vai comer picanha, negrada, é o que vocês merecem” (Anônimo, 2023, *n.p.*). Ele se retratou publicamente na tentativa de evitar o enquadramento por falta de decoro e o processo judicial. Ademais, já presenciei um militante do Movimento Negro Unificado de Pernambuco ressignificando a expressão de modo a encorajar afrodescendentes contra o racismo: “Negrada, vamos lutar”! Nesse caso, “Negrada” é também um termo que envida o autorreconhecimento como negro, que é um modo de intervenção no significado do termo, inscrevendo nele um signo de altivez, convertendo-o em uma ação de aprendizado de si, aproximando-se da noção de letramentos de reexistência (SOUZA, 2009).

Uma ressignificação semelhante ocorre na citada toada, que é de autor desconhecido e tradicionalmente tocada pelo Leão e por outros maracatus: “negrada, olha a linha”, isto é, siga disciplinadamente o alinhamento do cortejo, mas é também uma metáfora de “atue eticamente na sociedade, com lisura”. A frase da resposta do coro começa com “sustenta essa pisada”, que significa “viva com o vigor e a majestade do casal real do Leão”. Numa das nossas conversas, o Mestre Afonso associou essa toada a alguns posicionamentos que ele e o Leão tomaram ante o manejo do Carnaval por gestores da Prefeitura do Recife:

Quando a gente resolveu não participar do Desfile de Carnaval, alguns batuqueiros que gostavam da competição ficaram um pouco contrariados. Foi aí que eu disse “Negrada, sustenta essa pisada, que vai ser melhor pra nós”. O pessoal que tá no poder não vê a gente com bons olhos. O problema é que quem assume cargo muitas vezes não conhece a cultura, não sabe o que fazer, como tratar. Os políticos fazem política de evento, não fazem política cultura. Mas o Leão Coroado é mais religião do que carnaval. O poder quer modificar tudo, quer se intrometer em tudo, quer deixar os grupos competindo, se desunindo, se enfraquecendo e perdendo a identidade. Quer maracatu pra turista. A gente vai ficar mudando tudo por causa do dinheiro da prefeitura ou de ministério? Não, não vai. Por isso, a gente pulou fora, a gente não compete, não entra mais nessa (Afonso Filho, entrevista concedida em 05/02/2017).

Ao associar problemas enfrentados e versos cantados nas *saídas* do maracatu, o mestre Afonso nos dá uma ideia da dimensão da potência das toadas. A fala acima está relacionada a problemas decorrentes da espetacularização/modernização do Carnaval do Recife, o que requer a participação das agremiações nos moldes dos espetáculos produzidos.

Em protesto, o Leão Coroado interrompeu a sua participação nos três maiores e mais prestigiados eventos patrocinados e organizados pela Prefeitura do Recife: a Abertura do Carnaval, a Noite dos Tambores Silenciosos (mais importante rito religioso) e o Desfile de Agremiações, um grande evento competitivo que reúne onze modalidades de agremiação popular. Por outro lado, o Leão Coroado passou a participar da Noite dos Tambores Silenciosos de Olinda, evento em que os maracatus participam da concepção e têm também uma participação mais efetiva na organização, evitando que haja problemas como os que foram denunciados na fala de Afonso Filho. No trecho destacado ele narra tomadas de posição que são atos de reexistência – posto que defendem a nação (religião), bem como a ancestralidade – e de letramento correlato, pois ele, os seus familiares e outros integrantes do Leão vêm desenvolvendo tomadas de posição de força e de insubmissão frente a gestores públicos que primam pela espetacularização em detrimento dos grupos e da sua identidade. Antes de completar a análise da toada anterior e do depoimento do mestre, vou adicionar a próxima toada, que também é um canto de encorajamento para a reexistência:

Mestre(a): Ô arreda do caminho que o Leão já quer passar
Coro: O mundo é largo dá pra todos vadiar

Trata-se de uma toada de autor desconhecido, sendo tocada por vários grupos, cada um empregando o nome do seu maracatu. “Arreda do caminho” quer dizer “saíam do caminho”, dirigindo-se tanto às pessoas que por ventura estiverem no caminho em que está prevista a passagem do cortejo, ou a outro grupo que venha a ocupar um espaço público de modo a impedir a passagem do Leão, como também a gestores que dirigem os eventos públicos como se fossem suas empresas privadas. “Arreda do caminho...”, pois o mundo dá para todos brincarem, como afirmado no segundo verso pelo coro. Nota-se que essa toada traz a noção de que o mundo é grande o suficiente para ser dividido entre todos, pode e deve ser igualitário, o que confronta diretamente os ideais individualistas e racistas do moderno sistema-mundo capitalista. O modo como o fervente amálgama de toada-baque-cortejo dançante remete aos sentidos da imprescindível reexistência – e o letramento que ela possibilita, conforme Souza (2009) – traz à tona uma crítica que Bernardino Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel lançam sobre o “universalismo abstrato” do sistema-mundo moderno eurocêntrico, o qual, em suas palavras,

[...] marca decisivamente não somente a produção de conhecimento, mas também outros âmbitos da vida: economia, política, estética, subjetividade, relação com a natureza, etc. Em todas essas esferas, nesses mais de 500 anos de história colonial/moderna, os modelos advindos da Europa e de seu filho dileto – o modelo norte-americano após a Segunda Guerra Mundial – são encarados como o ápice do desenvolvimento humano, enquanto as outras formas de organização da vida são tratadas como pré-moderna, atrasadas e equivocadas (Bernardino-Costa; Maldonato-Torres; Grosfoguel, 2020, p.12).

Manifestações culturais afrodiaspóricas, como o maracatu, são muitas vezes tratadas como pré-modernas/primitivas/atrasadas, mormente quando são comparadas com os mega espetáculos enaltecidos com chancela da modernidade. Entretanto, a performance do maracatu está visceralmente ligada à experiência de ser preto no Brasil, o que traz a sua discussão para a ordem do dia. A pessoa preta que se manifesta através do maracatu gera enunciados: enuncia a partir de um lugar por ela sonorizado, ocupado, em-toado de modo a evocar um “mundo largo” que “dá pra todos vadiar”; um mundo em que seja “possível uma outra narrativa a partir da população negra do Brasil, que contraria uma descrição do país de acordo com o ponto de vista dos senhores de escravos e seus descendentes” (Bernardino-Costa; Maldonato-Torres; Grosfoguel, 2020, p. 14).

Considerações finais

De atraso, ingenuidade e passividade, as toadas de maracatu nada têm. Como também não se caracterizam por “tristeza e melancolia” (morbidez), nem se reduzem a “reminiscência do passado cultural de africanos” (estrangeiros), como interpretavam os autores folcloristas. Tal interpretação/representação estabeleceu tropos acerca dos maracatus-nação, os quais por muito tempo foram vistos como estrangeiros/estranhos, exóticos, “coisa de preto” (num sentido racista), como acervo para pesquisa (num sentido evolucionista e positivista), matéria-prima para compositores/*commodity* (saqueado dos seus produtores: expropriação), etc. Contrariando tudo isso, os maracatus se tornaram “a cara de Pernambuco” (símbolo de pernambucanidade) e bem situado na diversidade musical brasileira; são vigorosos, ativos e alegres; sua performance inclui baques e toadas imbuídas de saberes, de resistência e de letramentos de reexistência, pois ensinam aos seus e deles cuidam; dão rostos/feições a corpos negros, posto que processam identidades para pessoas negras e suas comunidades. Vale dizer que se não contassem com o seu fazer cultural, as pessoas pretas teriam sido

transformadas em corpos anônimos pelo sistema-mundo moderno capitalista; sistema pregador de um universalismo predatório, racialista, que estabelece o consumo como principal mediador das relações sociais, que valora os traços dos seus dominadores e busca embranquecer, desqualificar, dissolver e eliminar as singularidades das pessoas e comunidades afrodiáspóricas.

A potência das toadas e do baque do Maracatu Leão Coroado também marcou fortemente minha trajetória como pesquisador e como pessoa; intensificou em mim a sensibilidade para fruir a diversidade cultural, o autorreconhecimento como pessoa negra e a necessidade de mais engajamento na luta antirracista. No cotidiano, recorro às toadas e ao baque para alegrar a mim e aos que me circundam, para reexistir, para me fortalecer na jornada da vida. Ressalto enfim que alegria é o que não falta na saída em cortejo do maracatu-nação, como canta o Leão Coroado a seguinte toada:

Mestre(a): Somo alegria do carnaval (repete)
Somo alegria do carnaval
Coro: Belas catitas, Dona Isabé no campo tá (repete).

Referências

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

ANÔNIMO, ‘Vão comer picanha, negrada’, diz vereador do RS ao criticar governo Lula; parlamentar prestou queixa. G1 Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 31 de maio de 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2023/05/31/vereador-e-suspeito-de-injuria-racial-em-manifestacao-durante-sessao-na-camara-de-vacaria-video.ghtml>. Acesso em 18/12/2024.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CARVALHO, Ernesto Ignacio de. **Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia. Recife, 2007.

CASTRO, Celso (Org.). **Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DE FRANÇA LIMA, Ivaldo Marciano. Em defesa da tradição: Luiz de França, mestre do Maracatu Nação Leão Coroado, nas memórias de maracatuzeiros e maracatuzeiras. **Diálogos** – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Maringá, v. 20, n. 2, p. 162-178, 2016.

DE FRANÇA LIMA, Ivaldo Marciano. Toadas de maracatu e músicas de afoxés: ressignificação de valores, sentidos e tradições na cultura afrodescendente pernambucana. **A Cor das Letras**, Recife, v. 8, n. 1, p. 153-170, 2007.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. Recife: Irmãos Vitale, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Rainhas coroadas: história e ritual nos maracatus-nação do Recife. **Cadernos de Estudos Sociais**, Recife, v. 20, n. 1, p. 39-52, jan./jun. 2004.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Manguebeat: a cena, o Recife e o mundo**. Curitiba: Editora Appris, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Editora Perspectiva SA, 2016.

PEREIRA DA COSTA, F. A. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife: Arquivo Público Estadual, [1908]1974.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1990.

SANTANA, Paola Verri de. O espaço da cultura das nações de maracatu na vida urbana contemporânea. Em: CAMARA, I. et al. [título de livro em itálico] **Maracatu Leão Coroado: tradição, cultura e religião**. Recife: ICEI, 2017, p. 101-115.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Maracatu: baque virado e baque solto**. Recife: O autor, 2006.

SANTOS, Climério de Oliveira. Práticas sonoras: o baque forte do Leão Coroado. In: CAMARA, I. et al. **Maracatu Leão Coroado: tradição, cultura e religião**. Recife: ICEI, 2017. p. 61-94.

SETTE, Mario. **Maxambombas e Maracatus**. 2ª ed. Recife: Livraria Universal, 1938.

SILVA, Leonardo Dantas. Maracatu: presença da África no carnaval do Recife. **Folclore** 190/191. Recife, Fundação Joaquim Nabuco (Centro de Estudos Folclóricos), 1988.

Climério de Oliveira Santos é músico, compositor, pesquisador, escritor e professor. Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Leciona no Conservatório Pernambucano de Música (CPM) e no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE. Publicou vários vídeos e quatro livros, dos quais, três sobre culturas musicais afrodiáspóricas em Pernambuco. Publicou vários artigos sobre música em revistas especializadas em anais de congressos acadêmicos, além de capítulos de livros. Fundou o grupo Chá de Zabumba, no qual atuou como cantor, compositor e produtor musical, com quatro álbuns lançados. Desenvolve carreira solo, tendo lançado *singles* em plataformas de *streaming* e realizado shows musicais. Elaborou e realizou vários projetos culturais (discos, livros, shows, pesquisas, eventos musicais, etc.). Foi um dos elaboradores da pesquisa que embasou registro do Forró como Patrimônio Cultural Brasileiro, supervisionada pelo IPHAN. Atualmente desenvolve pesquisa sobre matrizes tradicionais do forró no PPGMúsica/UFPE e coordena o Núcleo de Pesquisas e o projeto Diálogo Musical no CPM.
<http://lattes.cnpq.br/6312331165383856>

Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar

Possible Contributions of Ethnomusicology to the Social History of Carnival: Reflections on Potentials, Limits, and Contradictions of a Disciplinary Field

THIAGO DE SOUZA BORGES
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
thiago.kobe@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8993-4760>

Recebido em: 19/02/2024
Aprovado em: 29/08/2024

BORGES, Thiago de Souza. Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar. *Música e Cultura*, v. 13, n. 3, p. 91-117, 2024.

Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar

Resumo: O presente artigo procura apontar possíveis contribuições advindas dos acúmulos da Etnomusicologia para a historiografia brasileira que versa sobre música e festas populares, com especial foco para a história social do carnaval do período entre a porção final do século XIX e o início do XX. Abre-se, ainda, um espaço de caráter mais ensaístico aonde se elabora uma reflexão sobre a questão da alteridade (elemento fundante do campo disciplinar etnomusicológico), limites e contradições da disciplina, apontando, em contraponto, para outros horizontes possibilitados pelo surgimento de novos sujeitos sociais e políticos enquanto pesquisadores de tal campo.

Palavras-chave: História Social do Carnaval; Etnomusicologia; alteridade; relações raciais.

Possible Contributions of Ethnomusicology to the Social History of Carnival: Reflections on Potentials, Limits, and Contradictions of a Disciplinary Field

Abstract: The present article aims to highlight possible contributions arising from the accumulations of ethnomusicology to Brazilian historiography related to music and popular festivals, with a special focus on the social history of Carnival from the late 19th century to the early 20th century. Additionally, it opens up a more essayistic space for reflection on the issue of alterity (a foundational element of the ethnomusicological disciplinary field), its limits, and contradictions. The article points, in contrast, to other horizons made possible by the emergence of new social and political subjects as researchers in this field.

Keywords: Social History of Carnival; Ethnomusicology; alterity; racial relations.

Introdução

Ao longo de minhas pesquisas de mestrado e doutorado, tenho me deparado com uma riquíssima bibliografia a respeito do carnaval, principalmente do período que vai de meados do século XIX à primeira metade do XX. Refiro-me, especialmente, ao livro clássico de Maria Clementina Pereira Cunha (2001): “Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920”. Existem ainda dois trabalhos essenciais, fruto de pesquisas orientadas pela própria historiadora, me refiro ao trabalho de Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2004): o “O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX” (Pereira, 2004) e o de Eric Brasil (2011), o “Carnavais da Abolição: Diabos e Cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)”.

Possivelmente, o maior mérito dessa bibliografia seja apresentar o carnaval de tal período como um espaço polifônico e polissêmico, rico em disputas que atravessam e são atravessadas pelos principais temas em voga nos contextos históricos abarcados pelo recorte temporal. Mas, se está se tratando de um contexto de disputas, cabe perguntar que batalha é essa na qual o carnaval figurava como um ponto central?

A batalha que ali se apresentava e que seguiria, de formas muito distintas ao longo do tempo, era a construção da “nação” e, com ela, estava sendo “construída”, inventada e disputada, a “identidade nacional” – bem como a identidade carioca (Lopes, 2000) –. Diferentes imagens e projetos de nação estão em afirmação e em contraposição (Cunha, 1996). Tais debates são marcantes no século XIX e seguiram a pleno vapor no século seguinte – principalmente na década de 1930 –, tendo o carnaval (Brasil, 2011; Pereira, 2004,) e, posteriormente, também o samba e a mestiçagem (Abreu; Dantas, 2016; Dantas, 2011; Vianna, 1995), como símbolos nacionais e, portanto, elementos centrais de tais construções.

O carnaval é, antes de tudo, um evento polissêmico e extremamente complexo que aponta para historicidades diversas. No caso do carnaval de rua carioca, tal conjunto de historicidades remete ao continente europeu e àquilo que foi trazido pelos colonizadores; mas também remete a um larguíssimo conjunto de práticas culturais, epistemologias e “cosmopercepções” (Oyěwùmí, 2002) de diferentes espacialidades e origens étnicas do continente africano e das Américas; remetem ainda às construções da população negra em diáspora que – dentro da complexa relação dialética instaurada no escravismo (Moura, 2019;

Moura, 2020) e atualizada de muitas formas até a contemporaneidade pelo racismo estrutural (Almeida, 2020) – inventa, (re)inventa, negocia, sincretiza, resiste e segue mantendo acesas a potência e a vitalidade de construções culturais que têm nas práticas sonoras o seu elemento mais pungente e, no carnaval, a sua expressão máxima.

E tais práticas sonoras, embora sejam um elemento central, são ainda pouco exploradas na historiografia carnavalesca, principalmente no caso do carnaval de rua, seja como fontes ou objetos de reflexão. Minha intenção nos parágrafos que se seguem é trazer alguns acúmulos do campo da Etnomusicologia (de textos da bibliografia trabalhada na disciplina ou de produções relacionadas) que, em diálogo com produções do próprio campo historiográfico brasileiro sobre a utilização da música popular como fonte e a já citada produção da história social do carnaval, possam apontar e iluminar caminhos. Abro, ainda, um espaço de caráter mais ensaístico em que – misturando reflexões clássicas do campo e outras bibliografias (incluindo teorias decoloniais e contra coloniais), tendo por base a questão fundante da “alteridade”; com uma narrativa autobiográfica – reflito sobre contradições, limites e possíveis novas potencialidades da Etnomusicologia.

Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval

Kazadi wa Mukuna (2008), ao pensar nos caminhos de estruturação da Etnomusicologia, afirma que os maiores desafios relativos a tal campo de estudos seriam o de produzir uma definição sobre o mesmo, estabelecer suas origens e delimitar seus objetos de estudo. Apresentando alguns dos principais caminhos percorridos em alguns desses esforços, o autor cita Alan Merriam que, buscando propor uma teoria para o campo, o coloca junto às ciências sociais e às humanidades, de forma que seus procedimentos e metas, estariam voltados para as primeiras, enquanto que o seu eixo temático seria um “aspecto humanístico da existência humana”. O próprio Mukuna procura estabelecer aquilo que seria a “meta final” do campo enquanto uma disciplina sócio-humana. Tal meta seria assim apresentada: “contribuir para a compreensão dos humanos no tempo e no espaço por meio de suas expressões musicais” (Mukuna, 2008, p. 14).

Algumas coisas saltam dessas palavras introdutórias. Uma delas é o caráter interdisciplinar do campo que, como aponta Mukuna, está atento às ideias de outras

disciplinas e procura contribuir com as mesmas a partir de seus estudos sobre música. Outro ponto fundamental é o entendimento das expressões musicais como caminho para alargar a compreensão do ser humano no tempo e no espaço uma vez que o próprio campo, como afirma o autor, em diálogo com a produção de Merriam, foi paulatinamente voltando seu interesse para o comportamento humano. De forma que a música seria objeto de estudo, mas não o objetivo. Assim, se apresenta a teoria de Merriam na qual a música seria o elemento já conhecido da equação, enquanto o que se busca é o seu sentido – ou verdade. Ou seja, aquilo que está “por baixo” de uma camada de fenômenos que constituiriam o *veku*, ou seja, a experiência humana do indivíduo que influencia o seu comportamento (Mukuna, 2008).

Tais pontos são fundamentais para o entendimento da questão apresentada pelo intelectual. Partindo do exemplo da famosa composição “O Trenzinho do Caipira”– “Bachianas Brasileiras” nº 2 –, de Heitor Villa-Lobos, na qual os sons de um trem são mimetizados pela orquestra, ele lança uma importante e provocativa indagação: tais sons seriam reconhecidos por um ouvinte que não conhece os sons de trens? E, nesse caso, o que estaria sendo comunicado para tal ouvinte? Que conjunto de emoções seria disparado? As indagações possíveis são infinitas, mas o que fica como reflexão é que a música somente “opera semanticamente” dentro de um determinado “perímetro cultural”, de forma que qualquer sentido extraído do som é, na realidade, extramusical (Mukuna, 2008, p. 20).

Tal discussão trazida por Mukuna é de grande valor para melhor refletir, por exemplo, a respeito dos distintos conjuntos de estratégias adotadas por ranchos e cordões em seus processos de consolidação e na busca por legitimação social. Tais estratégias tinham nas práticas sonoras um ponto fundamental. Os literatos, não tendo familiaridade com as práticas sonoras que estavam sendo produzidas pelos ranchos, eram incapazes de distinguir tal sonoridade do que se fazia em outros modelos. Somente com a figura dos mediadores, no caso os cronistas que, indo conhecer aquelas práticas culturais de perto, perceberam as “inovações” ali presentes e começaram a produzir uma figura positiva nas páginas de imprensa. Propondo uma metáfora com a figura apresentada por Mukuna, os literatos, não conhecendo o “som de um trem”, foram incapazes de perceber a proeza sonora daquelas agremiações. Eles estavam, portanto, distantes daquele “perímetro cultural”. Tal distinção se dava no esforço que os ranchos faziam no sentido de se distanciar das tão malvistas práticas do estruço. Apesar disso, os veículos de imprensa, em geral, não conseguiam, durante as

primeiras décadas do século XX, estabelecer uma distinção entre as diferentes manifestações populares. Sendo, ambas, protagonizadas pelo “populacho” (estratos sociais que, em geral, não recebiam maiores atenções da imprensa) e estando distantes dos ideais estéticos simbolizados pelas grandes sociedades, recebiam, pelo menos nessas primeiras décadas, um olhar quase igualmente negativo (Cunha, 2001).

A questão é que a imprensa se via, nesse momento, diante de uma guerra mais complexa. Se, anteriormente, havia a possibilidade de criar um binarismo que opunha, de um lado, o “entrudo”, não só com suas práticas de *molhaçada*, mas também com todas as brincadeiras populares, principalmente as negras, o carnaval primitivo, violento e não civilizado; e, de outro lado, o carnaval ligado às grandes sociedades, o verdadeiro carnaval, o carnaval “veneziano”. Se naquele momento anterior, o “velho entrudo” parecia “morrer” para dar passagem ao carnaval civilizado que se tornava cada vez mais popular, agora surgia um “novo invasor” que ganhava espaço e ameaçava os festejos de momo, exigindo, assim, reações mais incisivas da imprensa e das forças policiais (Cunha, 2001).

Agora, a imprensa se via diante de uma disputa mais complexa, com duas práticas carnavalescas produzidas pelos estratos mais baixos da sociedade, com protagonismo negro e repletos, ambos, de elementos culturais africanos e afrodiáspóricos. O que vamos assistir é um duplo esforço. De um lado, os ranchos, esses mesmos grupos de protagonismo negro, vão se esforçar para criar mecanismos de diferenciação das demais práticas ligadas aos cordões, como estratégia de legitimação e (em última instância) de sobrevivência. Por outro lado, os veículos de imprensa vão precisar refinar o seu olhar para as práticas populares, não cabendo mais discursos simplistas e carregados de preconceito no que se refere aos ranchos. Era necessário um mínimo de proximidade e entendimento do que eram aquelas práticas que estavam se estabelecendo como alternativa ao temido carnaval dos cordões e, nesse sentido, o papel dos cronistas carnavalescos é fundamental. É assim que, paulatinamente, vão se estabelecendo nas páginas da imprensa uma diferença, cada vez mais evidente, entre cordões e ranchos.

Há alguns importantes marcos em tal processo, a fundação do Ameno Resedá em 1907, a oficialização dos desfiles de rancho em 1911, que seria sucedida pela fundação da associação dos ranchos carnavalescos em 1933 (Gonçalves, 2003, p. 99). Finalmente, consolidou-se na imprensa uma imagem dos ranchos que os credenciava como opções válidas

para se contraporem aos cordões. Ou seja, eram vistos agora como dignos sucessores das grandes sociedades, com a vantagem de terem incorporado elementos das práticas sonoras negras (associadas à Pequena África e seus expoentes como Pixinguinha, João da Bahiana e Donga) ao seu modelo de carnaval e, assim, criando um formato que é, além de plenamente adaptado aos padrões civilizatórios e às noções de progresso em voga, “autenticamente brasileiro”.

Outro ponto importante a respeito do campo etnomusicológico é levantado por Tiago de Oliveira Pinto (2001) e dialoga mais diretamente com a produção historiográfica brasileira que trata de música. Ele chama a atenção para o fato de que muitos pesquisadores, ao buscarem tratar sobre música, muitas vezes, abordam apenas o aspecto das letras das canções, ignorando ou não dando conta dos aspectos sonoros. E aqui cabe trazer algumas palavras do historiador Marcos Napolitano:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música. (Napolitano, 2001, p.8).

O historiador salienta que a “descoberta” da música popular como objeto de estudos da História é recente no Brasil, começando a estar sistematicamente nos programas somente a partir da década de 80, uma década depois do ‘boom’ ocorrido no plano internacional (Napolitano, 2001, p.8). Vale pensar o quanto a vastíssima produção historiográfica a do tema musical, tão bem descrito por Napolitano, não ganharia se incorporasse os aspectos sonoros de forma consistente em suas análises.

Napolitano aponta o que seriam os “vícios” mais comuns da abordagem histórica nacional que poderiam ser resumidos na:

[...] operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. (Napolitano, 2001, p.9)

Acrescentando-se, ainda, a tendência de se pensar a cultura a partir de um viés evolucionista ou que reproduza e reforce hierarquias. Devendo tais vícios serem superados sob pena de a produção brasileira não ser devidamente integrada ao debate internacional (Napolitano, 2001).

Outro ponto importante diz respeito à “importação” de modelos europeus e estadunidenses para pensar a realidade da América Latina, causando distorções já que contrastam com o caráter híbrido de nossas realidades históricas nas quais, os planos “culto” e “popular”, “hegemônico” e “vanguardista”, “folclórico” e “comercial” interagem de formas distintas de tais modelos importados. Sendo urgente ainda a superação de dicotomias como “erudito” e “popular”, possibilitando uma análise do campo musical como um todo (Napolitano, 2001).

A ausência de tal movimento torna impossível estabelecer de fato uma sólida e complexa contextualização do objeto estudado, sendo esta, fundamental para cumprir aquilo que Napolitano define como o grande desafio do pesquisador em música, que seria:

[...] mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. (Napolitano, 2001, p.77-78)

E, aqui, retomamos as questões trazidas por Oliveira Pinto (2001), já que não seria possível encarar as múltiplas camadas de um objeto de estudo de natureza polissêmica como a música popular, deixando os seus aspectos sonoros de fora da análise. Já que, como defende Napolitano, a canção teria uma “dupla natureza”, sendo composta pelos “parâmetros verbo-poéticos” e pelos “parâmetros musicais de criação”, cabendo ao pesquisador o cuidado de não supervalorizar nenhum dos elementos constituintes de tal estrutura. Sendo importante, ainda, perceber que, para que a música possa de fato “existir”, a performance é um elemento fundamental e deve receber a devida atenção, apesar de, no campo teórico-metodológico, ser um dos pontos de maior polêmica (Napolitano, 2001, p.78-84).

Outras questões trazidas por Tiago de Oliveira Pinto (2001) apontam para mais contribuições preciosas da Etnomusicologia nos estudos sobre a cultura brasileira, principalmente aquelas advindas da população afrodiáspórica. Trata-se de estudos sobre as musicalidades africanas que, como o próprio autor vai demonstrar, são fundamentais para o

entendimento de práticas sonoras presentes no território nacional e que preservam uma série de “elementos característicos” das sonoridades africanas.

Ele apresenta um resumo feito pelo musicólogo Richard Waterman, elencando cinco elementos estruturais que seriam comuns à maioria das culturas musicais do continente africano, encontrando diversos paralelos também nas músicas afro-americanas. São eles: “(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)” (Pinto, 2001, p. 238). A respeito do último item, Oliveira Pinto (2001) ressalta que não se deve menosprezar a importância dos elementos melódicos polifônicos, sejam vocais, como no caso dos Wagogo na Tanzânia, ou instrumentais, com instrumentos de cordas, sopros e lamelofones. Estes últimos, bastante comuns nas musicalidades negras, pelo menos até o século XIX. Sendo aqui nomeados tais instrumentos, em geral, de “marimbas” (Abreu, 1999).

Já Gerhard Kubik, ao estudar as músicas do continente, enumerou doze elementos que lhe pareceram essências para a compreensão estrutural das sonoridades e movimentos, sendo eles: Música e dança - elementos indissociáveis em tal contexto, devendo ser sempre pensados em sua condição imbricada; pulsação elementar – seria a “pulsação contínua”, ou o que Waterman chamou de *metronome sense*” que pode ser concretizada tanto acusticamente como nos movimentos, não havendo início ou final preestabelecido, bem como acentos predeterminados; *beat* e *off-beat* – representam, respectivamente, os eventos que ocorrem na marcação e nos espaços entre as marcações sendo as marcações, assim como a “pulsação elementar”, um referencial “onipresente”; ciclos formais – determinada quantidade de pulsações que se repetem ciclicamente; ritmos cruzados – combinação, ou sobreposição de ritmos cujas acentuações podem não coincidir, gerando outras configurações rítmicas; pulsos intercalados – uma versão específica de ritmo cruzado na qual diferentes músicos intercalam marcações; padrão (*pattern*) – padrões de natureza sonora ou de movimento que, muitas vezes, organizam o pensamento do executante; notação oral – manutenção fonética de padrões rítmicos usada na transmissão dos mesmos; *time-line-pattern* – tipo específico de padrão rítmico que atua como o “cerne estrutural” da música; sequências de timbres – mudanças de timbres que podem não ser acompanhadas de mudanças de frequências e, quando aplicadas aos tambores, pode gerar aspectos melódicos; alternâncias na polifonia –

usos alternados de tons da escala, gerando polifonias distintas dos modelos polifônicos europeus, caracterizando estilos musicais da África Oriental e Meridional; e padrões inerentes – combinação de elementos de duas ou mais partes da música gerando uma espécie de “ilusão de audição”, já que nem sempre são nitidamente percebidos (Pinto, 2001, p. 238-240).

Kubik também desenvolveu pesquisas no Brasil, procurando paralelos com o que havia encontrado em África. De tal forma que ao estudar o “batuque da cidade de Capivari”, identificou uma “concepção” africana com a utilização de “sequências timbre-melódicas”. Identificou também a presença de “*time-line-pattern*” ao observar um grupo carioca de pagode (Pinto, 2001, p. 240-241). As coincidências estruturais encontradas permitem identificar relações históricas, apontando, por exemplo, para a:

[...] origem bantu do samba de roda, ou a origem iorubá e/ou fon do candomblé gege-nagô. Assim, e de forma similar à etnolinguística, o estudo aprofundado da música, como realizado nas pesquisas de Kubik, também serve de suporte científico à reconstrução da história das culturas africanas no Brasil (Pinto, 2001, p. 241).

O que se faz evidente é que tal conjunto de ferramentas conceituais aponta concepções fundamentais para a compreensão mínima de práticas sonoras construídas em bases epistemológicas não ocidentais e que, portanto, não podem ser entendidas com a mera aplicação daquilo que se convencionou chamar de “teoria musical”. É preciso ter muita atenção, porém, para o fato de que, no caso das sonoridades afrodiáspóricas desenvolvidas no território nacional, tem-se um longo processo de contatos, trocas e conflitos que se dão, por um lado, entre práticas sonoras de diferentes povos do continente africano forçadamente reunidas em condições desumanas e degradantes; simultaneamente, tem-se a cultura do colonizador imposta por aqueles que, simultaneamente, também reprimiam as manifestações africanas. É deste longo processo dialético que resultam as sonoridades afrodiáspóricas que podem ser pensadas, para usar um conceito de Clóvis Moura (2019), como sonoridades cuja constituição é “sociologicamente ambígua”¹.

¹ Para Clóvis Moura, língua, aspectos religiosos e demais construtos socioculturais foram transformados pelos negros, durante a escravidão, em “cultura de resistência social”, amalgamando-se em contraposição à cultura do dominador, de tal forma que toda defesa do oprimido é “sociologicamente ambígua”. Assim, segundo o sociólogo: “Aquele que não pode atacar frontalmente procura formas simbólicas ou alternativas para oferecer resistência a essas formas poderosas. Dessa forma, o *sincretismo* assim chamado não foi a incorporação do mundo religioso do negro à religião dominante, mas, pelo contrário, uma forma sutil de camuflar internamente os seus deuses para preservá-los da imposição da religião católica.” (Moura, 2019, p 237)

De forma que conceitos e/ou modelos ocidentais como compasso e sistema tonal não são estranhos àqueles que criam e executam tais sonoridades. Tiago Oliveira Pinto afirma:

Nenhuma forma de cultura expressiva exige, mesmo no discurso entre leigos, tão vasto “vocabulário técnico” como a música: além do termo música, fala-se no Brasil naturalmente de ritmo, tonalidade, melodia, cantiga, instrumento, e mesmo de harmonia, compasso, cadência, escala, sonoridade, timbre etc. Diferente de outras áreas do saber local, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, deparamos com uma re-significação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber. Desvendar as verdadeiras teorias musicais é importante tarefa da etnomusicologia. (Pinto, 2001, p. 245)

Identificam-se aí duas armadilhas perigosas nas quais as formulações da Etnomusicologia podem nos ajudar a não cair. Por um lado, não se deve, desavisadamente e sem maiores reflexões, aplicar a teoria musical europeia para pensar práticas musicais afrodiáspóricas, sob o risco de produzir (ou reproduzir) enormes equívocos. Neste caso, a síncope pode ser, talvez, o melhor exemplo. Termo largamente usado na crítica, na bibliografia (e, por vezes, reproduzido na historiografia) para falar de samba de maneira geral e, especificamente, de bossa nova, no último caso, especialmente em referência ao João Gilberto (Borges, 2023). Mas, como nos alerta Carlos Sandroni, as noções de síncope, que a definem como uma ruptura do discurso musical, quebra da regularidade da acentuação ou deslocamento do acento rítmico esperado, são geradas para as necessidades da música clássica ocidental e, sendo assim, sua validade é a ela restrita, não se tratando, portanto, de um conceito universal (Sandroni, 2001, p. 19-21).

Por outro lado, deve-se fugir das tendências essencialistas que pensam as práticas afrodiáspóricas como se fossem africanas. Ignorando o conjunto de processos históricos que têm, na sua base, a violência multifacetada dos colonizadores e, em contraponto, as múltiplas estratégias de enfrentamento e resistência dos povos escravizados e subjugados que têm naquilo que Moura chamou de construções culturais “sociologicamente ambíguas” uma de suas características.

É em grande consonância com tais ideias, que Tiago Oliveira Pinto afirma que:

Nenhuma forma de cultura expressiva exige, mesmo no discurso entre leigos, tão vasto “vocabulário técnico” como a música: além do termo música, fala-se no Brasil naturalmente de ritmo, tonalidade, melodia, cantiga, instrumento, e mesmo de harmonia, compasso, cadência, escala, sonoridade, timbre etc. Diferente de outras áreas do saber local, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical européia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, deparamos com uma re-significação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber. Desvendar as verdadeiras teorias musicais é importante tarefa da etnomusicologia. (Pinto, 2001, p. 245)

Assim, ressaltando que as concepções africanas de música, bem como as que delas derivam, podem se concretizar independentemente do uso de instrumentos de origens africanas, destacando os exemplos do *blues*, dos estilos regionais de violão em África e o samba de viola do recôncavo, Oliveira Pinto se debruça sobre este último para analisar alguns termos empregados pelos mestres de viola. Ele identifica termos que coincidem com os da teoria musical ocidental, como Ré Maior, Dó Maior, Lá Maior, Sol Maior e Mi Maior, porém com significados muito mais abrangentes. Apontando para “realização sonora de padrões de movimento definidos”, representando, portanto, características estéticas específicas (Pinto, 2001, p. 245-246).

Outra reflexão importante diz respeito a algumas práticas sonoras brasileiras atentando agora para os seus aspectos melódicos, mais especificamente para as afinações. Um ponto importante é o de que nossa socialização, ao nos colocar constantemente em contato com músicas desenvolvidas dentro do sistema tonal e referenciadas em afinações “temperadas”, cria a tendência de que nossos ouvidos “corrijam” as afinações que estejam destoantes das relações intervalares a que nos acostumamos. Porém, o próprio Oliveira Pinto, ao estudar músicas de pífanos e da pequena gaita dos grupos de caboclinhos de Pernambuco e da Paraíba em 1984 e 1985 verificou a presença da “terça neutra”. Vale ressaltar que a diferença entre as terças maiores e menores é um elemento basilar na construção do sistema tonal ocidental. De tal forma que a construção de instrumentos que produzam uma frequência intermediária, que não se encaixa em nenhum dos dois padrões, é um imenso choque para os ouvidos acostumados ao tonalismo (Pinto, 2001).

Tendo acumulado tal conjunto de reflexões advindas da Etnomusicologia, cabe aqui trazer outro aspecto precioso ligado ao surgimento da disciplina e que pode ser de interesse direto de historiadores que buscam ampliar seu conjunto de fontes: os arquivos sonoros. O

desenvolvimento da disciplina está ligado ao medo do desaparecimento de tradições culturais e aos consequentes processos de registros das mesmas (Pinto, 2001).

O desenvolvimento da musicologia acaba criando um novo objeto de estudos que é a “música do passado”. De tal forma que a “musicologia comparada” tratava de analisar, a partir dos cânones da “música culta europeia” as demais manifestações musicais. Tal processo era possível porque folcloristas e outros pesquisadores vinham “coletando” tradições populares. De forma que percorriam diferentes espaços notando as músicas encontradas por meio de partituras. Assim, o processo estava condicionado à escuta dos pesquisadores, com os códigos e análises desenvolvidos a partir de seus padrões culturais. Nesse cenário, a invenção do fonógrafo, por Thomas Edison em 1877, abriu todo um novo horizonte de possibilidades para os estudos de campo. Possibilitando, por exemplo, que o músico Zoltán Kodály, em 1905, analisando fonogramas produzidos junto ao campesinato húngaro com as coleções depositadas no Museu Nacional da Hungria, percebe-se que as transcrições deformavam as canções (Fonseca, 2014).

Nos anos 1930, foram criados diversos arquivos sonoros depositados em departamentos universitários, “como é o caso do arquivo de música folclórica da Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, cujo diretor, Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992) pode ser considerado o primeiro etnomusicólogo moderno do Brasil” (Pinto, 2001, p. 261). Como resultado de tais processos, têm-se diversos acervos, entre partituras e registros fonográficos, que podem (e devem) ser pensados como fontes para o/a historiador/a que estuda cultura popular.

Um Paradoxo Fundante

Tendo, brevemente, apresentado algumas das potencialidades da disciplina pensando em possíveis contribuições para a produção historiográficas, quero também pensar alguns limites ou, no mínimo, contradições do campo. Dessa forma, abro aqui um pequeno espaço, de caráter mais ensaístico, para refletir sobre uma questão que, embora já muito debatida, jamais se esgota, pelo fato de estar na espinha dorsal da Etnomusicologia.

Início com algumas palavras de Rafael Menezes Bastos a respeito da etimologia da disciplina:

O substantivo grego *éthnos* (“povo”) está para a Europa, a partir do Renascimento, como o termo *bárbaros* esteve para o mundo grego antigo. Os *éthne* (“povos”) não são aí, desta maneira, simplesmente “povos” mas em bloco e residualmente os “outros”, aqueles povos pagãos, não-cristãos.

[...]

Aí, neste salto, a verificação de que a Musicologia Comparada não é uma *logia* desencarnada, mas uma Etno-(musico)-logia na direção da construção do binómio “nós”/“outros”. Aí, a sua amarração histórico-cultural, no sentido do entendimento da qual o estudo das relações entre a Antropologia e a Música com o colonialismo e com a construção dos estados-nações modernos é de importância fundamental. (Bastos, 2014, p.54).

Prosseguindo, trago um pequeno trecho do texto de Jean-Jacques Nattiez, Marcos Branda Lacerda e Lucas de Lima Coelho que aponta para aquilo que seria um paradoxo fundamental que, embora ainda presente, remonta às origens da disciplina:

[...] por definição, a disciplina etnomusicológica, como instituição, é um produto da civilização ocidental, e interessa-se pelo que *nós* consideramos como fato musical, a partir de categorias de pensamento e ferramentas metodológicas elaboradas pela *nossa* história científica (Nattiez; Lacerda; Coelho, 2020, p.426).

Tal paradoxo se revela em uma tendência metodológica da disciplina de oscilar entre dois polos divergentes. De um lado, o caráter “ético”, revelando a tendência universalista – Bruno Nettl, provocativamente, brinca ao dizer que o etnomusicólogo é um guloso – e comparativa da disciplina, privilegiando a perspectiva do pesquisador. De outro lado está a abordagem “êmica” que, privilegiando as especificidades do povo estudado, busca respeitar seu sistema de pensamento – principalmente a partir do caminho aberto por Merriam, integrando metodologias musicológicas e antropológicas (Silva, 2018). Esta última, em uma abordagem mais radical, deveria levar a uma pesquisa conduzida por algum membro da própria comunidade estudada e não pelo pesquisador (Nattiez; Lacerda; Coelho, 2020, p.425-426). O ponto central aí, me parece ser a construção de alteridade. Ou seja, o entendimento de um “eu”, que se entende universal e que busca afirmar tal universalidade justamente pelo o estudo do “outro” a partir de seus próprios parâmetros e critérios. E, aí, é importante não perder de vista o fato de que tais construções legitimaram processos históricos de subalternização, escravidão, colonização, imperialismo e genocídio – este último aqui entendido na concepção ampliada proposta por Abdias Nascimento (2016) que, pensando além do assassinato do corpo físico, inclui em sua noção de genocídio o extermínio da

cultura, dos saberes, da espiritualidade, dos modos de pensar e de outros aspectos constitutivos de um povo.

Aquilo que Maldonado Torres chamou de “heterogeneidade colonial” – ou o que Walter Dignolo chamou de “diferença colonial” – que, se alicerçando na diferença racialmente construída entre colonizador e colonizado, se refere justamente aos processos de subalternização constituídos em torno da noção de raça. O que remete à separação estabelecida pelo *ego cogito*, a partir da famosa formulação cartesiana. Tal divisão entre *res cogitans* (o ser pensante) e *res extensa* (o objeto pensado) é precedida pela diferença entre o *ego* conquistador e o *ego* conquistado. De forma que a distinção construída em relação aos “bárbaros” – sucedidos por (e/ou transformados em) sujeitos racializados – é fundamental para a construção das subjetividades e racionalidades modernas (Mignolo, 2017).

Se existe a ideia de um “eu” que pensa e que, portanto, “é”. Tal concepção se constrói em uma dicotomia implícita que subentende alguém que não é dotado de tal racionalidade e, conseqüentemente, é entendido como um “não ser”. Ou seja, um “outro” que “não pensa” e, portanto, “não é”. E, não tendo sua racionalidade reconhecida, dentre muitas outras modalidades de exploração, passa a ser “objeto de estudo” desse “eu” que pensa. Esse “eu” pesquisador que é, concomitantemente, o “eu” conquistador, colonizador, escravizador, genocida, etc.

Tratando do processo histórico de formação dessa consciência moderna que tem por base a dicotomia – aqui, uma dupla dicotomia entre o antigo e o moderno, principalmente dentro do próprio continente europeu, encarnada na figura da bruxa; e entre o civilizado e o selvagem, referindo-se principalmente ao continente africano e às Américas –, e suas fricções fundantes, Maya Lemos, Camila Souza e Fabrizio Claussen (2023) trazem a seguinte elaboração:

Essa escalada de tensão teve na produção de alteridades seu apoio fundamental, pois, sem dúvida, foi na definição das diferenças, na classificação de um Outro desprestigiado que a consciência moderna, essencialmente antitética, se fundamentou (LEMOS, 2020, p. 203). Novas subjetividade e civilidade foram se desenhando, delimitadas pelos contornos em negativo das alteridades constituídas: uma civilidade cujas razão, ética e maneiras estariam à altura de conter as pulsões carnis, instintivas e primitivas (FEDERICI, 2017, p. 240-241). Assim, a produção de alteridades foi a base do processo de estabelecimento da nova forma pela qual o homem e a sociedade ocidentais passavam a se reconhecer. Nesse sentido, a bruxa e o selvagem configuraram exemplos privilegiados de alteridade. A primeira, alteridade geográfica e culturalmente interna ao mundo europeu, representava uma desintegração evidente da cristandade. A segunda, localizada em terras distantes, já por natureza estranhas, não apenas representava uma diferença radical –

notadamente na figura do canibal – mas também confirmava às sociedades europeias a certeza de sua própria civilidade.

Essas duas figuras de alteridade já compareciam em narrativas presentes no imaginário popular desde o medievo, e até antes dele, mas nos primeiros séculos da Modernidade ganharam materialidade a partir da ascensão do fenômeno da caça às bruxas na Europa e da “descoberta” e conquista das Américas. Sua projeção e fixação, ademais, foram fortemente favorecidas pelo cenário comunicacional que se desenhava desde o século XV: a massiva produção textual e imagética que, com o advento da imprensa, passava a veicular discursos e narrativas nos mais distintos meios (livros, mapas, panfletos) em todo o território europeu. A leitura desses textos e imagens que fixavam alteridades, portanto, não é completa se não tivermos em mente os fenômenos históricos e o esquema de pensamento dicotômico que conferiam, respectivamente, concretude e coerência lógica à suposta ameaça representada por esses seres (Souza; Claussen; Lemos, 2023, p.76-77).

Tal construção de alteridade é um elemento basilar de concepções hierárquicas que foram historicamente produzidas e legitimadas, primeiramente pela religião e, posteriormente, pela racionalidade laica. É também a pedra fundamental das disciplinas que se destinam ao estudo do “outro”. Em tais moldes, o que se apresenta é uma relação de poder muito desigual entre um pesquisador que encarna a figura desses “Eu” universal, e o “Outro” pesquisado. São largas as discussões a respeito e vem daí as propostas baseadas na ideia de que a pesquisa deve ser feita considerando os modos de pensar dos pesquisados. De toda forma, o que se mantém é a relação de poder desigual. Ainda que se incluam os pesquisados como agentes pensantes da própria pesquisa.

Ou seja, em larga medida – e isso parece ser ainda muito forte no Brasil, apesar de exemplos contrários – os debates no campo ainda são muito centrados em como lidar com esses dois elementos imbricados, a alteridade e a disparidade nas relações de poder que são, em geral, pilares essenciais da relação pesquisador *x* pesquisado. E, daí, vem a seguinte questão: Parafraseando o título clássico de Spivak (2010), eu pergunto: Poderia o “Outro” – esse outro que é subalternizado – falar? O que aconteceria se falasse? Mais que isso, o que aconteceria se falasse sem intermediários, sem mediadores, sem ser um interlocutor que, eventualmente, assumisse um papel de agência em alguma pesquisa conduzida e assinada por outra pessoa? E se falasse sendo ele mesmo o pesquisador que pensa, sobre si e sobre os seus, nos termos em que pode fazê-lo dentro de uma academia na qual ele ainda é, na prática, um “outro” subalternizado? Quais são os limites e as potências disso? Quais seriam, para esse “outro”, os custos de tal movimento? Diante de tais questionamentos, abro um espaço para falar de meu desconforto com relação à disciplina e, para tal movimento, será essencial

colocar quem eu sou e, portanto, o “lugar de onde eu falo” (Bento, 2014a, p. 53-54) ou meu “lugar de fala²” (Ribeiro, 2017, p. 56-62).

Em termos geográficos, me situo no Brasil e, portanto, na periferia do capitalismo, no Sul Global, em um dos maiores exemplos mundiais de disparidades sociais. Em uma realidade tão desigual que, se por um lado, a diferença entre os estratos médios e a elite burguesa é gigantesca, é também impressionantemente grande a distância entre tais segmentos sociais médios e os “de baixo”. E, apesar de não vir de estratos pauperizados, eu não acessei, seja em termos de renda, de capital cultural e social, ou sobre outros critérios que se queira analisar, o status e as condições materiais da dita classe média. Além disso, em uma cidade que historicamente foi o maior porto receptor do tráfico internacional de pessoas escravizadas do mundo; em uma cidade, não só socialmente, mas racialmente apartada; em um território em que o racismo estrutural, em suas múltiplas facetas, se faz presente em todos os momentos; eu sou um homem negro e lido diariamente com todas as implicações que isso traz.

Tal conjunto de “especificidades” – que só são específicas pelo fato de eu estar ocupando uma posição que, em geral, pessoas como eu não estão presentes – trazem, para mim, uma realidade onde grande parte das reflexões fundantes da disciplina e de suas transformações, façam pouco ou nenhum sentido (a menos no trabalho de leitura crítica e contextualizada dos textos canônicos).

Sou um músico percussionista e baterista que iniciou a vida profissional com quinze anos de idade. Meu ensino formal, ainda adolescente, foi na Escola de Música Villa-Lobos onde o meu mestre foi – e segue sendo – Elizeu Costa. Um homem negro, de estratos populares, que iniciou a vida profissional como um “autodidata” e que acabou ingressando no estudo formal de música por intermédio de um terceiro homem negro, o grande Edgar Nunes Rocca, mais conhecido como Bituca. Fui formado, portanto, em uma instituição pública, tendo como colegas, majoritariamente, pessoas de estratos populares dos mais variados cantos da cidade, e tendo como professor um músico que era timpanista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas que foi anteriormente um baterista que

² A respeito de tal conceito, Cida Bento afirma: “o que a filósofa Djamilia Ribeiro vem destacando como lugar de fala, um conceito que trata das condições sociais que permitem ou não que grupos acessem espaços de cidadania. É um debate estrutural, relacionado a um lugar social que certos grupos ocupam e onde a restrição de oportunidades é a regra. A autora relaciona ainda lugar de fala à quebra do silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia violenta” (Bento, 2022, p. 85).

tocava nos mais variados tipos de casa noturna da lapa e outros locais; que em suas histórias, conta que esbarrava nas madrugadas –indo e vindo do trabalho, ainda bem novo– com a lendária figura de Madame Satã; que, jovem, tocava em terreiro com o ilustre –e, naquela altura, também jovem– Mestre Darcy; e que aprendeu a tocar música de orquestra com um músico negro, que era referência e que formou toda uma geração de bateristas, sendo também um percussionista da orquestra do municipal.

Com isso, quero dizer que, dentre as inúmeras críticas que eu poderia fazer à realidade que encontrei na minha formação como percussionista “no Villa” – como nós carinhosamente chamávamos a escola –, o “eurocentrismo” está longe de figurar dentre as principais. Muito embora houvesse certa rigidez herdada do caráter conservatorial da instituição, tal rigidez dizia respeito muito mais a um alto nível de exigência e à lógica de ter que estudar por incontáveis horas diárias, e não necessariamente à hierarquização de conteúdos. Pelo contrário, o/a aluno/a que tivesse um bom desempenho somente na “música de concerto”, a depender do/a professor/a, era cobrado/a no sentido de cobrir tal lacuna na formação.

Minha “geração” de Villa-Lobos tem um grande número de importantes bateristas e percussionistas dos atuais cenários da música popular e erudita. E esse foi o meu mais importante contato com a educação musical formal. Foi assim a minha “alfabetização em música”. Na própria Villa-Lobos, os alunos que se destacavam eram encaminhados para práticas de conjunto que já eram nossas primeiras atuações profissionais. De tal forma que eu, efetivamente, trabalho desde essa época com música popular e erudita. Isso constituía um duplo papel, o de complemento de renda familiar (mesmo para os adolescentes, como eu) e uma parte importante da formação musical e experiência profissional.

Mas, tais práticas, não eram a única extensão da minha formação. Frequentava rodas de samba e de choro, fazia *gigs* fora das práticas de conjunto, ia assistir *shows*, enfim, de muitas formas, eu saía para aprender com os meus mais velhos. Dentre eles, lembro com carinho do Seu Basílio, personagem icônico da roda de samba, choro e seresta do “Movimento Artístico da Praia Vermelha”, um dos meus espaços de trabalho e formação na juventude. O, já falecido, Seu Basílio, homem em geral sisudo, ex-chefe de ala da mangueira, amigo íntimo de Jamelão, me acolhia, reservava para mim uma cadeira ao seu lado, não importando a hora que eu chegasse (ele mandava levantar quem estivesse lá para eu sentar), me ensinava, me contava histórias e, ao fim da roda, quando eu ia esperar o ônibus que

passava a cada 50 minutos para voltar para casa, ficava comigo esperando no ponto e aquele era, talvez, o melhor momento (e o de maior aprendizado) da noite.

Outras coisas importantes formaram quem sou, por exemplo, minha constituição familiar. Começo por meu pai, que é um homem negro nascido em uma família de pilares onde todo mundo é retinto. Ele, ainda jovem, passou em um concurso do Banco do Brasil. Como bancário, se formou engenheiro numa faculdade particular noturna – sabe o samba do Martinho da Vila que fala do pequeno burguês? Sempre que ouço, me lembro dele. Ele é também um exímio dançarino de dança de salão e, ao sair do banco, em uma demissão em massa, a dança foi um de seus ofícios e ganha-pão. Ser levado na infância por ele para o carnaval da ‘28 de Setembro’ em frente à quadra da Vila Isabel foi uma das coisas que me formaram. Ir Também ir com ele para os bailes de gafeira. Quando li a bibliografia da Elisete Cardoso, escrita por Sérgio Cabral (1993), na qual, dentre muitas coisas, ele narra a época em que ela dançava em casas noturnas em que clientes compravam fichas para cada dança, ia me lembrando de ter visto meu pai fazendo algo parecido. Nos “bailes de ficha” as pessoas pagavam para dançarem com as dançarinas e os dançarinos profissionais, era uma espécie de aula dentro do baile e a oportunidade de dançar com especialistas do bailado.

Tem ainda a minha avó materna, costureira e benzedeira, conhecida em São João de Meriti – Baixada Fluminense – como Vó Preta ou Tia Preta. Ela, filha de costureira também, morou parte da juventude no centro da cidade e ajudava minha bisavó entregando as encomendas de vestidos e outras peças. Ela conta que, nessa época, Elisete era sua colega de baile. Mas, apesar de rezadeira, a espiritualidade da família não ficava apenas a cargo dela. Meu avô materno, seu falecido marido, um homem branco, filho de portugueses, mas nascido no Brasil, caminhoneiro e exímio seresteiro, cantador e tocador de viola, era também a liderança de um terreiro de Umbanda no quintal da mesma casa em que passei grande parte de minha infância, no qual meus pais se casaram, e era frequentado por inúmeros familiares – com exceção das crianças, que ficavam espiando do lado de fora. Havia, em São João mesmo, na Venda Velha, um terreiro familiar ainda maior, o terreiro dos primos Menezes, que era frequentado por quase toda a família.

Toda essa história pode parecer um exercício exagerado de autobiografia, mas existe uma boa razão para isso. Sendo um homem negro, vindo de estratos sociais não privilegiados, crescendo entre a Zona Norte e a Baixada Fluminense; filho de uma mãe assistente social,

criada em São João de Meriti, e um pai, bancário, engenheiro, dançarino, criado em pilares e frequentador de samba e carnaval; neto de uma negra rezadeira, um avô pai de santo e seresteiro da baixada, e um avô paterno negro retinto professor; sendo, por herança e ancestralidade, alguém que teve toda a sua vida tremendamente atravessada pela espiritualidade; sendo um músico negro formado pela “rua” e pela melhor versão possível da educação formal; sendo uma pessoa que abandonou três matrículas de ensino superior (História e Música na UFRJ e Música na UNIRIO) basicamente por incompatibilidades entre o trabalho e o estudo e que acabou (tal como meu pai) se formando em uma faculdade particular frequentada por estratos mais pauperizados (curso EaD na Universidade Estácio de Sá); sendo uma pessoa que, por necessidade –apesar da absoluta falta de afinidade e incompatibilidade ideológica –, foi militar, Terceiro Sargento Fuzileiro Naval Músico; tudo isso sendo um homem negro na cidade que mais recebeu pessoas escravizadas no mundo e que segue mantendo políticas de segregação, perseguição e morte da população negra, especialmente a juventude masculina.

Do ponto de onde eu falo – escrevo –, todo o debate sobre o lugar do “pesquisador” com relação ao pesquisado, o debate sobre a alteridade construída entre o pesquisador no seu lugar de poder e privilégios, a partir do lugar de quem construiu a própria disciplina para estudar com curiosidade, condescendência e, talvez, até algum interesse genuíno, o “pesquisado”. Esse debate não me faz sentido algum, pelo menos não enquanto estudante e pesquisador.

Meu lugar de pesquisador tem sido o de um “folião” negro pesquisando a ocupação foliã negra do carnaval de rua. A alteridade se dá pelas temporalidades históricas e não pelas relações de poder, visto que eu não poderia me comparar a uma pessoa escravizada do século XIX, não por questões de estratificações ou posicionamentos sociais, mas sim por anacronismos. Tratar de escravizados ou de negros livres do século XIX seria, simplesmente, retroceder algumas poucas gerações em minha árvore genealógica. Quando olho para a população negra do século XIX, olho com um distanciamento, não o distanciamento do pesquisador para com seu objeto distante em termos de posição social, mas, simplesmente, com o distanciamento histórico.

No tempo presente, tais reflexões perdem o sentido. Quando fui, por exemplo, pesquisar as práticas sonoras do meu bloco, do qual faço parte há anos e que foi também o

meu tema de pesquisa no mestrado, o “Comuna Que Pariu”, eu fui buscar o mestre de bateria e fui conversar com ritmistas (muitos dos quais foram meus alunos), não fiz isso para ouvir as teorias ou interpretações nativas, mas sim para dialogar sobre como cada um pensava o seu fazer musical do bloco, o que era fundamental para enriquecer a pesquisa. Mas não faria nenhum sentido imaginar que, idealmente, eu deveria construir um caminho no qual o Buchecha, mestre de bateria do bloco, discípulo do grande Mestre Louro do Salgueiro, devesse conduzir a pesquisa, oferecendo, assim, uma perspectiva radicalmente êmica. A pesquisa, conduzida por mim, já é radicalmente êmica.

É óbvio que existe um tom propositalmente provocativo em minhas palavras. Mas é igualmente verdadeiro que, pelos ritos que regem a academia e, principalmente, pelos princípios que regem o fazer científico (aos quais eu tenho o maior respeito), o (proporcionalmente) curto trecho da dissertação que trata das práticas sonoras do bloco, escrito por um percussionista com mais de vinte anos de formação e atuação profissional na música popular e em algumas das principais orquestras do RJ; e escrito por um ritmista que foi professor da maioria dos atuais instrutores do bloco; foi analisado, avaliado e criticado por um conjunto de professores com invejáveis formações acadêmicas, currículos impecáveis e amplíssima experiência de pesquisa que, porém, não possuem a mesma competência ou vivência.

Isso, em si, não seria um problema. Mas me parece problemático que a formação de pós-graduação se dê – falo aqui do caso específico do PPGM da UNIRIO, porém, entendendo ser uma realidade comum em grande parte das instituições de ensino superior e pós-graduação em música no Brasil – em um espaço com um corpo docente integralmente branco e com corpo discente ainda majoritariamente branco. Mais do que isso, é problemático que em tais conjuntos, a relação com a cultura popular se dê, grosso modo, no âmbito da pesquisa e não da vivência empírica, já que, não importa o grau de intimidade, o tempo de convivência e as “porosidades” (Carvalho, 2019) envolvidas, uma relação de pesquisa sempre terá seus limites.

Talvez o que eu esteja relatando não tenha nenhuma novidade, se inscrevendo naquilo que Bruno Nettl descreveu como “fazer etnomusicologia ‘em casa’³”, uma tendência crescente a partir de 1985 de olhar para a própria cultura, ou o próprio quintal (Nettl, 1986, p.

³ No original: “*Doing ethnomusicology ‘at home’*”, tradução minha.

184-186). Não são poucos os exemplos de pesquisadores que fizeram e fazem tal movimento, inclusive no Brasil⁴. Parece-me pertinente, ainda assim, trazer tal conjunto de questões sobre um assunto que, como dito anteriormente, não se esgota e nem teria como se esgotar.

Encerrando esta seção, quero trazer uma contribuição do intelectual quilombola Antônio Bispo que, como descreve José Jorge de Carvalho, é um importante passo na sua “teoria geral da contra-colonização”. Trata-se da diferenciação, de caráter epistemológico, estabelecida pelo intelectual entre “limite” e “fronteira”. Tal dicotomia acompanha e complementa outras dicotomias basilares na teoria referida por Jorge de Carvalho, teoria essa na qual são contrapostos os “colonizadores” (povos vindos da Europa), praticantes do “saber sintético”, e os “contra colonizadores” (povos vindos de África e povos originários da América), praticantes do “saber orgânico” (Santos, 2023).

Em tal proposição, o saber orgânico anda com o saber sintético e respeita sua “fronteira”, de tal forma que, chegando a tal fronteira, a entende como um espaço de diálogo. Enquanto que o saber sintético, ao chegar na “fronteira”, não vê fronteira e sim “limite”. Não vê um espaço de diálogo e sim de conflito. Assim, em oposição ao outro, quando o saber orgânico chega na fronteira, ele está disposto a aprender, a estender o seu saber pelo diálogo (Santos, 2023).

Tal noção dialógica, que privilegia o diálogo na fronteira, é o que me move e dá sentido aos meus passos como pesquisador. Frases como “a universidade somos nós” – além de me soarem extremamente violentas – fazem pouco ou nenhum sentido para mim, porque não me sinto de fato pertencente a esta instituição. Não me vejo (nem vejo os meus) nos seus espaços de poder. E os poucos semelhantes que vejo nas trincheiras rasas do corpo discente, disputando seus espaços e lutando para prosseguir, estão profundamente adoecidos e traçando um sem número de estratégias para lidar com seus supostos aliados da branquitude.

Não sou, não serei e nem quero ser um “eu” pesquisador. Sou um “outro”, um “contra colonizador”, praticante do “saber orgânico” que está na “fronteira” dialogando e aprendendo tanto quanto possível. Se houver alguma barreira, sigo com a certeza que não fui (nem

⁴ Para trazer alguns poucos exemplos, destaco os coletivos “Musicultura” (Araújo, 2013); Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia Dona Ivone Lara (GPEDIL) e Grupo de Pesquisa em Educações Musicais Urbanas da Diáspora Africana (GPEMUDA) (Raul *et al.*, 2024); além dos trabalhos de pesquisadores como Renan Ribeiro Moutinho (2020) e Marcos dos Santos Santos (2020).

poderia ter sido) eu quem criou. O meu caminho é outro: é o da troca, do diálogo, da disposição para ouvir e aprender.

Mas Nêgo Bispo também nos ensinou que é preciso impor-se. Não se dobrar! Fazer-se ouvir e não se permitir calar ou ser calado. É preciso ter estratégia para enfrentar aquilo que, assertiva e provocativamente, Bispo chama de “colonizadores” e que Cida Bento chama de “branquitude” (Bento, 2014b) e seu “pacto narcísico” (Bento, 2022).

Conclusões

O presente artigo procurou apontar um conjunto de contribuições da Etnomusicologia para a historiografia brasileira que trata de música e/ou festas populares, com especial foco na história social do carnaval que versa sobre o recorte temporal da segunda metade do século XIX e primeira metade do XX. Tal exercício reflete um esforço de um pesquisador, músico e historiador que tenta agregar ambas as formações. É, ainda, um empenho pessoal de refletir sobre aqueles que seriam os limites da disciplina etnomusicológica e apontar para outras possibilidades de tal campo.

É, portanto, o tipo de discussão que nunca se esgota, mas que, ao invés disso, ganha robustez a cada vez que é acionada. De tal forma que, em suma, o esforço aqui apresentado é o de colocar mais um pequeno tijolo na, já antiga, e plural discussão (ou conjunto de discussões) sobre alteridade, papel do pesquisador, relação com o pesquisado, etc.

Quero crer que tal discussão tem ainda muito a ganhar, principalmente quando o eixo das reflexões tende mais para um centro epistemológico e referencial oriundo daqueles que foram transformados em “outros” pesquisados, ao invés de tender para – o já desgastado eixo – daqueles que se consagraram como os – ainda que bem intencionados – “eu” pesquisadores.

Referências

ABREU, Martha. **O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830 - 1900.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ABREU, Martha. ; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 7-25, maio

BORGES, Thiago de Souza. Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 91-117, 2024.

2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/20749>. Acesso em: 23 jun. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El Oído Pensante**, [s. l.], v. 1, n. 1, 2013.

BASTOS, Rafael Menezes. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **Aceno**, [s. l.], v. 1, n. n^o1, 2014.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 6. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014a.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. **Identidade, Branquitude e Negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa**. 6. ed. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2014b.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BORGES, Thiago de Souza. Uma análise de textos jornalísticos sobre bossa nova. **Revista Debates**, [s. l.], v. 27, n. 1, p. 62-91, jan.-jun. 2023. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12875>. Acesso em: 20 dez. 2024.

BRASIL, Eric. **Carnavais da abolição: diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niterói, RJ, 2011.

CABRAL, Sergio. **Elisete Cardoso: uma vida**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CARVALHO, Bruno. **Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/biblioteca/item/7065-ecos-da-folia-uma-hist%C3%B3ria-social-do-carnaval-carioca-entre-1880-e-1920-maria-clementina-pereira-cunha.html>. Acesso em: 16 jun. 2021.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Você me conhece?” Significados do carnaval na *belle époque* carioca. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 13, 1996. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11259>. Acesso em: 12 jan. 2024.

BORGES, Thiago de Souza. Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 91-117, 2024.

DANTAS, Carolina Vianna. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. **Artcultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, 26 nov, 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14017>. Acesso em: 13 jun. 2021.

FONSECA, Edilberto. A ideia de folk e as musicologias. **Debates**, [s. l.], v. 12, p. 79–92, jun., 2014.

LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre a Europa e a África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S.l.], v. 32, n. 94, p. 1-22, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Negro**. 3ª ed. São Paulo, SP: Anita Garibaldi, 2020.
MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. **Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca**. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1 Rio de Janeiro, RJ, 2020.

MUKUNA, K. wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 12-23, maio 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13653>. Acesso em: 20 dez. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural de la música popular**. 3. ed. revisada. Belo Horizonte (Brasil): Autêntica, 2001(História &... reflexões, 2).

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um racismo mascarado**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NATTIEZ, Jean-Jacques; LACERDA, Marcos Branda; COELHO, Lucas De Lima. Etnomusicologia. **Revista Música**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 417–434, 20 dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/176385>. Acesso em: 11 set. 2023.

NETTL, B. You Call That Fieldwork? Redefining the “Field”. In: NETTL, B. (Org.). **The Study of Ethnomusicology**. Thirty-One Issues and Concepts. 3. ed. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos. In: **The African Philosophy Reader**, [S. l.], 2002. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nkẹE1%BA%B9%C>

BORGES, Thiago de Souza. Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 91-117, 2024.

[C%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD - visualizando o corpo.pdf](#). Acesso em: 19 abr. 2023.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 11 set. 2023.

RAUL, J. *et al.* Etnomusicologia Afroperspectivista no Sarau Divergente. **Revista Música e Cultura**, [s. l.], v. 13, n. Nº1, p. 65–80, 2024.

RIBEIRO, Djamilá. **O que é lugar de fala?** 1. ed. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2017.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. Brasília, DF: AYÔ, 2023.

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

SILVA, Jonathan Lambert. A etnomusicologia sob um olhar contemporâneo. **Revista Sem Aspas**, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 302–311, 5 ago. 2018. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/12498/8281>. Acesso em: 24 jan. 2024.

SOUZA, Camila de Macedo; CLAUSSEN, Fabrizio; LEMOS, Maya. S. Entre bruxas e selvagens: sobre o pensamento dicotômico e a produção de alteridades no cenário artístico da Primeira Modernidade. **Revista Concinnitas**, [s. l.], v. 23, n. 45, p. 74–94, 24 maio 2023.

Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/69073>. Acesso em: 23 jan. 2024.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o Subalterno Falar?**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BORGES, Thiago de Souza. Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 91-117, 2024.

Thiago de Souza Borges é músico, bacharel em História, mestre e doutorando em Música na linha de pesquisa em Etnomusicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO).
<http://lattes.cnpq.br/8251099184820182>

“Os Tempos do Entrudo”: Construções simbólicas negras e os sentidos da “violência”

“The Times of *Entrudo*”: Black symbolic constructions and the meanings of “violence”

THIAGO DE SOUZA BORGES
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
thiago.kobe@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8993-4760>

Recebido em: 13/11/2023
Aprovado em: 23/08/2024

BORGES, Thiago de Souza. “Os Tempos do Entrudo”: Construções simbólicas negras e os sentidos da “violência”. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 118-145, 2024.

“Os Tempos do Entrudo”: Construções simbólicas negras e os sentidos da “violência”

Resumo: O presente artigo trata do conjunto de práticas caracterizadas como “entrudo” e busca identificar as disputas envolvidas em tal contexto, além de abordar o conjunto de construções simbólicas envolvidas, sendo as práticas sonoras sua principal expressão. A partir de tais elementos, o texto tem por objetivo desenvolver uma discussão a respeito da “violência” – componente constante dos festejos – seus sentidos e complexidades.

Palavras-chave: Entrudo; violência; práticas sonoras; relações raciais.

“The Times of *Entrudo*”: Black symbolic constructions and the meanings of “violence”

Abstract: This article deals with the set of practices characterized as “*entrudo*” and seeks to identify the disputes involved in such a context, in addition to addressing the set of symbolic constructions involved, with sound practices being their main expression. Based on these questions, the text aims to develop a discussion about “violence” – a constant component of the celebrations – its meanings and complexities.

Keywords: *Entrudo*; violence; sound practices; race relations.

Introdução

O ponto comum entre minha pesquisa de mestrado – concluída em 2023 – e recém-iniciada de doutorado é o carnaval de rua carioca como um espaço de disputas políticas, principalmente para a população negra, desde o século XIX até os tempos atuais.

No presente texto trarei um recorte temporal reduzido, entre finais do século XIX e início do século XX, focando mais especificamente, no conjunto de práticas denominadas como “entrudo”. Busco identificar e debater brevemente o largo conjunto de disputas que envolvem tal complexo de práticas carnavalescas. Em tais disputas, um elemento fundamental é a construção simbólica, sendo as práticas sonoras sua principal expressão.

Ao tratar de entrudo, um tema inescapável e quase onipresente, é a violência. Sempre focando na população negra e nas relações raciais, irei debater por caminhos diversos, os sentidos da(s) violência(s) em tal contexto.

“Os Tempos do Entrudo”

O entrudo costuma ser descrito como a prática de pessoas arremesando líquidos umas nas outras. O mais característico era o uso dos “limões de cheiro”, pequenas bolas de cera fina que continham líquidos que poderiam variar desde água perfumada até água suja. Eram comuns também o uso de seringas e bisnagas de lata e também havia quem despejasse baldes e bacias do alto de sacadas. Todos esses instrumentos serviam para disparar líquidos de qualquer natureza, do lúdico ao asqueroso, incluindo tinta, piche, lama, groselha, café e até mesmo urina, sendo tais práticas já presentes no entrudo de Portugal. Mas a brincadeira não se limitava à “molhaçada”, após molhadas, por vezes, as pessoas eram atingidas por diversos tipos de pós, como polvilho, farinha, café e gesso, ou ainda cartuchos de pós de goma, bombinhas de mau-cheiro e outros. Durante o século XIX, a brincadeira era comum nos grandes salões, nas ruas do centro da cidade e também nos subúrbios (Brasil, 2011; Cunha, 2001; Góes, 2002; Pereira, 2004).

Esse pequeno parágrafo introdutório abre um vasto leque de questões. Um primeiro ponto é o entendimento do que o termo “entrudo” significa, ou o conjunto de significados que já carregou. Entrudo já significou, até finais do século XIX, para parcelas significativas da população, o mesmo que carnaval, ou seja, “o conjunto de folguedos e brincadeiras realizados

quarenta dias antes da páscoa” (Cunha, 2001, p. 25) nos quais a presença negra era marcante, sendo, em geral, indissociável da festa (Cunha, 2001). Em 1850, com a criação da primeira sociedade carnavalesca, tem-se um marco importante nas discussões a respeito do carnaval “civilizado” e da perseguição às práticas que escapavam a tal designação. Tal tensão, que já vinha se estabelecendo, alcança um ponto crítico na década de 1880, com um aprofundamento das perseguições a tudo aquilo que não se encaixava nos modelos venezianos e nos ideais civilizatórios ali presentes (Cunha, 2001).

É em tal processo, no final do século XIX, que a palavra “entrudo” passa a ser usada no sentido de oposição ao carnaval tido como civilizado – aquele que substituía os líquidos por confete e a serpentina –, ou seja, nos discursos da imprensa e das autoridades públicas, passa a ser associada à temida e violenta prática da molhada, num projeto que visava abolir todas as práticas carnavalescas que iam de encontro a um determinado ideal (Cunha, 2001), incluindo aí práticas como os “desfiles de negros que cantavam em estranhas línguas africanas”. (Cunha, 2001, p. 25).

Nessa disputa pelo símbolo “carnaval”, textos dos literatos¹ da época declaravam a morte do entrudo (Brasil, 2011), como fica muito bem demonstrado no exemplo trazido por Leonardo Pereira em um conto do Raul Pompéia de 1883. Trata-se da morte do velho Borba, o folião apaixonado pelo entrudo – cativante personagem inspirado pelo tio do autor – e, cujo falecimento representa morte da própria prática momesca que ele tanto amava (Pereira, 2004). O que está colocado, mesmo no interior do movimento abolicionista, é uma lógica “pedagógica” que deveria ensinar aos senhores a importância da abolição para o progresso e aos escravos, a forma de se “comportar” como libertos, ou seja, prepará-los para o novo modelo de sociedade que estava por surgir.

Nessa empreitada, havia duas importantes frentes: a imprensa e as grandes sociedades. Estava em curso um projeto que propunha a extinção do entrudo e sua substituição pelo carnaval das sociedades carnavalescas que, ao mesmo tempo em que

¹ A década de 80 do século XIX marca a transformação do carnaval em um grande tema de interesse de literatos que escreviam nos grandes jornais do Rio de Janeiro. Crônicas, contos e romances, muitas vezes publicados em jornais e revistas, produziam imagens sobre a folia revelando, por vezes, elementos de discursos que os escritores pudessem preferir não proferir de maneira mais direta ou evidente. Um conjunto de intelectuais vindos, na maioria das vezes, de camadas médias ou aristocráticas da sociedade, que gozavam de grande prestígio social por suas produções e formavam um grupo coeso, embora não homogêneo (havendo entre eles divergências de ideias), atuavam na busca e na construção de uma identidade nacional, da qual o carnaval era um componente fundamental (Pereira, 2004, p. 30-34).

“civilizava” as práticas carnavalescas, retirava a população negra do lugar de protagonista para a posição de plateia. De forma que, como aponta Eric Brasil, as Grandes Sociedades Carnavalescas apresentavam uma representação momesca de um abolicionismo paternalista e reformista (Brasil, 2011).

Em meio a esse contexto, o entrudo, brinquedo carnavalesco que já era proibido no Rio de Janeiro, passa a ser mais severamente perseguido no século XIX, principalmente em suas duas últimas décadas. Documentos, como o Código de Posturas – aprovado em 1838 – e um Edital da Câmara Municipal do Rio de Janeiro de nove de março de 1875 –, que proibiam as práticas da molhaçada (Pereira, 2004) – comprovam a repressão. Tais proibições eram incentivadas pelos jornais da época com argumentos supostamente científicos, que ligavam os líquidos e imundices à propagação da epidemia de febre amarela, além de argumentos sociais que alertavam para as “classes perigosas” (Brasil, 2011; Chalhoub, 2017).

No caso do texto de 1838, chama a atenção o fato de prever aplicação de multa que, não sendo paga, implicaria em pena de dois a oito dias de cadeia. Porém, sendo o infrator uma pessoa escravizada, teria como pena os oito dias de cadeia que poderiam ser substituídos caso o “seu senhor” o mandasse castigar “no calabouço com cem açoites” (Pereira, 2004, p. 79-80). Leonardo Pereira chega a afirmar que: “Apesar de dura, essa postura ficou durante anos na lista daquelas leis que são simplesmente ignoradas, sem maiores consequências para nenhuma das partes.” (Pereira, 2004, p. 79-80). Embora o historiador aponte para uma questão importante, que é a continuidade dos festejos com a complacência das autoridades, não é difícil supor que tal decisão possa ter contribuído para as restrições de circulação da população negra, principalmente durante o período dos festejos. Já a decisão de 1875 parece ter surtido um efeito mais evidente, constando em jornais da década de 1880 um grande número de prisões e intimações em diversas freguesias (Pereira, 2004).

Eric Brasil aponta que uma das causas para a relativa permissividade com que as autoridades tratavam as práticas já proibidas, com especial tolerância às brincadeiras realizadas em salões e nas casas abastadas, era a motivação econômica, já que os festejos geravam grandes lucros (Brasil, 2011). Os Jornais anunciavam bisnagas, limões de cheiro e seringas, além de anúncios de aluguel de sacadas na Rua do Ouvidor para as “famílias abastadas acompanharem a passagem dos préstitos sem precisar esbarrar com o ‘Zé-Povinho’” (Brasil, 2011, p. 33).

O comércio se preparava e enfeitava para atender às demandas dos festejos e acabavam sendo especialmente prejudicados pelas decisões proibitivas, principalmente pela decisão de 1880 que proibia as lojas de abrirem suas portas nos dias dos festejos, passando os lojistas a recorrer de tais decisões. Um dos argumentos elaborados pelos comerciantes era de que havia a importação de artigos europeus carnavalescos, gerando receita em impostos e contribuindo para “civilizar” a festa, conseguindo, um grupo de lojistas do centro, a reversão da decisão e a permissão para seguir lucrando com os festejos. Entretanto, mesmo no plano das restrições ao comércio, prevalecem lógicas hierárquicas que reforçam as estratificações sociais. Leonardo Pereira destaca um trecho de uma crônica de 1881 que denuncia que a repressão se dava sobre “‘pobres moças que sonhavam nisso um minguado lucro’, deixando de lado as bisnagas expostas à venda em grandes magazines” (Pereira, 2004, p. 81), não ficando evidente quem seriam as tais “moças”. Mas sabe-se que havia o comércio de ambulantes, em parte realizado por negros livres ou escravizados em situação de “ganho”, como sugere um trecho do livro de Pereira Cunha, onde uma foliã teria comprado o seu estoque de limões provavelmente “de algum dos moleques que os apregoavam pelas ruas” (Cunha, 2001, p. 21).

Percebe-se que a cidade², de formas muito distintas, ficava tomada pela prática do entrudo. A prática da molhada se dava em meio aos variados folguedos e às práticas sonoras ali presentes. Maria Pereira Cunha traz um relato de um viajante alemão, Mortiz Lamberg, que, recém-chegado à cidade, não tinha ainda ferramentas de leitura suficientes para entender as múltiplas hierarquias ali presentes e não se preocupou (ao contrário do que faziam os literatos brasileiros) em criar distinções bem definidas entre as múltiplas formas de brincadeira praticadas ali ou em desenvolver uma divisão entre as que seriam ou não civilizadas. Por mais que existam elementos da descrição que evidenciem o estrato social e pertencimento racial dos foliões, como as senhoras nas sacadas, ou o cortejo de negros com uma rainha preta, não ficam evidentes os limites e os cruzamentos das diferentes práticas e agrupamentos.

O quadro pintado, ao invés de apresentar linhas divisórias bem definidas, apresenta entrecruzamentos diversos que se dão, sobretudo, através do som. Nota-se que a paisagem sonora, rica, variada e por vezes, quase caótica, é profundamente marcada pelas práticas

² O enfoque aqui é a área central da cidade.

sonoras negras que em determinados momentos parecem tomar conta de tudo. Transcrevo o trecho:

No domingo de entrudo de tarde começam a percorrer as ruas que pouco a pouco se vão enchendo de diversas sociedades carnavalescas, munidas dos instrumentos de música os mais variados. Depois, aparecem os mascarados bem fantasiados em carros, a cavalo e a pé. O povo cada vez aumenta mais; o ruído torna-se atordoador; a confusão, medonha. [...] As sacadas que nenhuma casa aqui dispensa estão apinhadas na maior parte de senhoras [...] Atiram limões aos centos sobre os mascarados; mas sobretudo o que mais as diverte é atirá-los sobre amigos e conhecidos, que procuram garantir-se e que por seu lado correspondem a essa amabilidade [...] De repente, como por encanto, nessa imensa confusão, há uma interrupção, faz-se silêncio e, ao longe, ouve-se o som de tímboles, castanhetas e tambores [...] o clangor vai aumentando cada vez mais até transforma-se finalmente em ruído estrondoso, que agora retine pelas ruas de modo selvagem e guerreiro [...] Na frente caminham duas filas de negros corpulentos [...] tocando seus instrumentos. Marcham em passo militar, sérios e decididos como se fossem atacar um reduto. Segue um Baldachim carregado por negros, embaixo do qual uma rainha preta dança à moda africana [...] Atrás vem uma multidão selvagem, gritando e gesticulando [...].(Cunha, 2001, p. 23)

Como foi dito, o viajante alemão no momento em que produziu o seu relato, pode não ter tido o conhecimento dos marcadores sociais que apontavam as diferenças hierárquicas entre os foliões que atravessavam pelas ruas, mas eles existiam. Um desses signos era a forma como as pessoas se locomoviam, se a pé ou a cavalo, sendo o uso do cavalo um elemento de prestígio. O luxo das fantasias era também um fator de distinção (Cunha, 2001, p. 26). Aos elementos destacados, acrescentam-se os marcadores raciais como um importante, provavelmente o principal, critério de diferenciação social. Dentre tais marcadores estão as práticas sonoras, comumente descritas como ruidosas, primitivas, bárbaras, incivilizadas e associadas ao termo genérico “batuque” que, como aponta Marcos dos Santos Santos, opera como um “dispositivo de racialização” (Santos, 2020). Esses elementos combinados faziam manterem-se as hierarquias sociais criando um contexto aonde, como afirma Cunha, “as máscaras podem esconder a identidade individual, mas não faziam o mesmo com o status social”. (Cunha, 2001, p. 26)

Retomando a questão da paisagem sonora que constituía esse complexo e variado quadro pintado pelo relato, além das grandes sociedades e dos *cucumbis*, havia ali, como uma prática sonora especialmente apresentada em ligação ao entrudo, o “Zé Pereira”. Em diálogo com Pereira Cunha, Eric Brasil diz:

O Zé-Pereira funcionava como um elemento identitário, muitas vezes efêmero, que surgia e morria com os dias do carnaval, mas que era capaz de reforçar redes sociais e expandir identidades entre os “desqualificados” do Rio. Uniam-se em torno de

música, dança e fantasias, mas também em torno de afinidades culturais e práticas sociais. (Brasil, 2011, p. 57)

Pode-se entender que se de um lado imprensa e literatos constroem uma noção dicotômica da festa, separando o festejo “civilizado” e “familiar” das práticas do “zé povinho”, em contraponto, a população subalternizada, em especial as pessoas negras, se apropriavam de fantasias, brincadeiras de entrudo e suas práticas sonoras para criarem as próprias construções simbólicas, laços sociais e noções de identidade que, neste trabalho, vão sempre ser entendidas na sua dimensão política. Portanto, de acordo com as narrativas presentes na imprensa da época, é possível supor que, entendendo as brincadeiras do entrudo exercidas pela população negra em suas dimensões políticas, o “zé pereira” é a “*práxis-sonora*” (Araújo, 2013) mais característica. A respeito das disputas simbólicas da população negra, Pereira Cunha afirma:

[...] além da folga e do divertimento, os negros faziam do entrudo ocasião para inverter sinais, e rir dos brancos. São inúmeras as referências ao fato de que eles pintavam a “carapinha” e as próprias peles com farinha ou alvaiade, realçando as bochechas com vermelhão. Caracterizando-se de “brancos”, criavam um simulacro do outro para ridicularizá-lo. Tal brincadeira, no contexto de uma sociedade escravista, não pode ser compreendida apenas como consentimento senhorial para permitir uma “válvula de escape” por meio da qual a dominação possa ser realimentada. Ao contrário, ela serve para explicar e ampliar o mal-estar entranhado nas relações raciais e sociais: trata-se sem dúvida de uma expressão teatralmente cômica dos conflitos e tensões do dia-a-dia, elaborando um discurso sobre a desigualdade e a injustiça ao explicar a percepção que os negros tinham dos senhores. (Cunha, 2001, p. 58)

Em um processo de disputas tão intensas que, entre muitas outras coisas, passavam pelos complexos mecanismos de construções simbólicas que vêm sendo aqui discutidos, existe também o acirramento das repressões. Para investigar tal processo repressivo, Eric Brasil recorreu à análise da imprensa do período (1879 – 1888), 130 exemplares ao todo, ali constatando um grande número de prisões durante os dias de festejo, número que ainda assim, eram subestimados quando comparados aos dados recolhidos de fontes documentais da “Casa de Detenção da Corte”. Dos 130 exemplares, apenas 62 faziam referência a marcadores raciais, adjetivando-os como preto, pardo, crioulo, negro e mulato³ (sem que a

³ A respeito dos dois termos mais encontrados, “preto” e “pardo”, o autor diz: “O termo preto aparece 39 das 62 vezes onde a cor é registrada. Em apenas oito delas o indivíduo é referido como escravo. Isso nos ajuda a argumentar que na década de 1880 *preto* se referia a cor da pele, e não era sinônimo de escravo (como parece ter sido em períodos mais remotos da história do Brasil). Neste momento *preto* se referia a uma identificação racial do sujeito, não importando se era livre ou escravo. A palavra *pardo* aparece sete vezes, sendo que em três casos

cor branca apareça), sendo 80% dessas menções referentes a ações violentas ou criminosas. Porém, na crítica às práticas carnavalescas em si, os textos evitam tratar dos adjetivos mais diretamente ligados aos marcadores sociais, ficando suas críticas no campo da cultura e da suposta “incivilidade” ou barbárie do “povo” (Brasil, 2011, p.57-58).

É importante, portanto, atentar para os discursos raciais que se ocultam em tais adjetivos e por detrás do “silêncio da cor” (Brasil, 2011, p.65). A dicotomia entre a “rua” “incivilizada” e o ambiente “domiciliar” de “família”, é, antes de tudo, uma dicotomia racial, ainda que tal oposição esteja imbricada com as estratificações sociais. O “familiar” se refere a pessoas brancas, de estratos médios, e da elite, ainda que ali houvesse também pessoas negras (em geral, mestiças) que alcançaram alguma ascensão social, geralmente por trajetórias profissionais ligadas à intelectualidade. Em contraponto, a perseguição ao “zé povinho”, era antes de tudo, uma condenação de tudo aquilo que se ligava ao “negro”, ainda que nos estratos sociais que praticavam tais festejos houvesse pessoas brancas.

Por fim, é importante ter em mente que apesar das muitas divisões sociais fortemente marcadas pelas questões raciais, não se deve supor a ausência da população negra em espaços elitizados de festa. Nos espaços de rua “a venda de comida, de água, de limões-de-cheiro era liderada por negros e, sobretudo, mulheres negras” (Brasil, 2011, p. 135). Aliás, seria muito difícil no Rio de Janeiro do século XIX imaginar espaços em que pessoas negras não estivessem presentes, ainda que nas condições de escravizadas ou de trabalhadoras livres subalternizadas, mesmo no caso dos “ambientes familiares”, e isso vai ser mais bem discutido adiante. Porém, as presenças negras se davam de muitas formas também no caso das Grandes Sociedades. Negros estavam presentes nas representações dos carros, como capoeiras contratados como seguranças e desenvolvendo diversas funções, mas não somente. Os desfiles das Grandes Sociedades se tornaram muito populares e eram acompanhados pela população carioca em geral (Cunha, 2001; Brasil, 2011).

define escravos. É difícil saber especificamente as nuances desses termos, mas podemos inferir que o pardo nesse período se referisse a indivíduos descendentes de africanos, mas já com alguma miscigenação. Entretanto, faziam parte da “população de cor”, pois, como veremos mais adiante, compartilhavam de outras características físicas e culturais que tornavam difícil separar essa população dos *pretos*.” (BRASIL, 2011, p 62) Ainda segundo o autor, depois de “preto” o termo mais encontrada para definir cor foi “crioulo” (ou “crioula”, de acordo com o gênero). Tal termo estaria ligado ao indivíduo (escravizado ou livre) nascido no Brasil filho de mãe e pai escravizados, tendo tido seus significados ampliados para qualquer pessoa livre filho de mãe e pai negros. (Brasil, 2011, p 62-65).

De tal forma, que mesmo defendendo a noção de uma festa profundamente cindida por marcadores raciais e estratificações sociais, sendo caracterizada, portanto, por diversas formas de disputas, é importante entender que essas barreiras são repletas de permeabilidades e complexidades ou, para adotar a proposição de Bruno Carvalho, são “porosas” (Carvalho, 2019). Sendo assim, entende-se que uma noção dicotômica e simplista não seria capaz de dar conta das complexidades impostas, principalmente à população negra, indo desde a possibilidade de transitar pelos espaços até a viabilidade de construções simbólicas que se contrapusessem ao ideário racista que a subjugava antes e depois da abolição. Se não é possível pensar tais lógicas segregacionistas de forma simplificadora, é igualmente inadequado analisar qualquer espaço, festivo ou não, sem se questionar sobre onde estariam as pessoas negras, ainda que se esteja diante de fontes que não mencionem tais indivíduos.

Buscar ouvir e interpretar os silêncios é um exercício importante nesse campo. Perceber e atentar ao não dito. Igualmente importante é buscar compreender as estratégias que produzem tais silêncios. Mais do que as críticas, a principal postura da intelectualidade daquele período era a de desconsiderar manifestações como os *cucumbis* e *zé pereiras*, dando a entender que o carnaval se resumia aos cortejos das grandes sociedades, nas quais a população subalternizada era espectadora ao invés de protagonista, enquanto – por conta desta mesma presença –, criava-se e tentava-se justificar o discurso de que aquela era uma festa “democrática”, “de todos”. Paradoxalmente, essas mesmas agremiações que defendiam a igualdade formal através do discurso abolicionista e sobre as quais se buscava construir uma imagem popular, tinham rígidas práticas que, efetivamente, acabavam por produzir efeitos segregacionistas. Os clubes eram fechados e restritos a um pequeno número de sócios, selecionados por critérios sociais e financeiros e até mesmo seus bailes eram restritos a membros e a um reduzido e seletivo grupo de convidados (Pereira, 2004, p. 154-176).

Importante ressaltar que tais discursos são homogêneos, mas não unânimes. Um exemplo é – apesar de muitas semelhanças com os demais intelectuais de seu tempo, inclusive no que diz respeito ao carnaval – Machado de Assis, que tecia críticas ao caráter excludente de tais festejos, desnudando as noções de uma suposta “harmonia social” que seria construída na festa. O escritor destacava a questão financeira, por exemplo, do valor de aluguéis de varandas na rua do ouvidor, como um elemento fundamental das desigualdades que produziam divisões na festa (Pereira, 2004, p. 212-215).

Mas o que imperou na produção bibliográfica daquele período foi mesmo uma visão elitista, fortemente baseada em uma ideologia racista, que destinava, na produção de um modelo de nação almejado, um papel pedagógico e civilizatório para os festejos de momo. Como estratégia, o que se elaborou foi uma tentativa de equilíbrio entre silenciamentos a respeito da presença negra e o uso da mesma presença para a elaboração de um discurso que afirmava a festa como democrática, ligando tal discussão com as disputas pela implementação do modelo republicano.

“Entrudo Familiar”

Em um carnaval realizado em um contexto social repleto de cisões definidas não só por estratificações sociais, mas principalmente, por critérios raciais, ainda imerso na “racionalidade escravista” (Moura, 2020, p 41) e baseada na “dialética do senhor e do escravo” (Gonzalez, 2020b; Moura, 2020), as demarcações criadas nos discursos dos literatos da época desenvolveram formas de estabelecer as diferenças entre o “zé povinho” e o festejo civilizado. Nesse contexto, estava presente a dicotomia entre o que de um lado era apresentado como “domiciliar” e “familiar”, ou seja, a casa de família, e em oposição, “a rua”.

Eric Brasil destaca o fato de que um conjunto de termos, como “anarquia”, “sujeira” e “desordem”, eram usados na imprensa para se referir, tanto ao entrudo, como aos escravizados fugidos ou aos negros libertos que se recusavam a se sujeitar a determinadas relações de trabalho e, ainda, aos participantes de batuques ou candomblés. Ou seja, a racialização daquilo que era compreendida como incivilizada era evidente. De tal forma que o discurso veiculado em tais noticiários defendia a repressão estatal às práticas “incivilizadas” para garantir o livre trânsito das “famílias” durante os festejos (Brasil, 2011).

É nesse contexto que o próprio entrudo apresenta uma versão elitista praticada em setores médios e altos. Pereira (2004) apresenta um conto de Raul Pompéia⁴, publicado em 1883 narrando as desventuras do tio, o “velho Borba”, nos festejos de entrudo, pelos quais era um aficionado. Ali são descritas práticas do chamado “entrudo familiar”, que seria o “entrudo

⁴ Raul Pompéia, “O Último Entrudo”, *Gazeta de Notícias*, 26 de novembro de 1883

interno, praticado nos salões das melhores casas da cidade, seja na forma de guerra entre duas famílias ou de ataques pela sacada aos transeuntes” (Pereira, 2004).

Por outro conto, agora de Machado de Assis, do ano de 1874⁵, o autor apresenta uma descrição dos preparativos para o festejo em uma abastada casa, com o processo de feitura dos limões-de-cheiro que envolveria “toda a família”. Transcrevo o trecho destacado por Pereira:

Dois dias antes de chegar o entrudo já a família de D. Angélica Sanches estava entregue aos profundos trabalhos de fabricar limões de cheiro. Era de ver como as moças, as mucamas, os rapazes e os moleques, sentados à volta de uma grande mesa compunham as laranjas e limões que deviam no domingo próximo molhar o paciente transeunte ou confiado amigo da casa. (Assis *apud* Pereira, 2004, p. 59).

Destaquei tal trecho por duas razões: a primeira é por apresentar outra dimensão do festejo, ou seja, o preparo dos limões nas casas da elite. O segundo, e mais importante, é a naturalização das estratificações e segregações, bem ao modo brasileiro. Note que o texto data de um período que antecede a abolição em quinze anos. Tratando-se de uma família de elite, é de se supor a presença de um conjunto de pessoas escravizadas na casa (o que fica evidente ao longo do conto), o que faz pensar quem eram as pessoas de fato empenhadas na feitura dos artefatos envolvendo “toda a família”. Os usos “moças e mucamas” e “rapazes e moleques”, dão uma boa noção de que havia, além de “toda a família”, a presença de pessoas escravizadas, sutilmente evidenciadas pelas oposições entre “moça” e “mucama”, e entre “rapazes” e “moleques”. Quando citadas (sempre como elementos desimportantes na trama) estas pessoas não recebem nomes, não têm individualidade, sendo tratadas apenas como “escravos”, “escravas”, “mucamas” e “moleques”.

Destaco outro trecho do conto no qual se diz: “D. Maria sentou-se e fez vagarosamente alguns limões. Houve algum tempo de silêncio, só interrompido pelo andar das escravas a campainha da cancela da escada, o som do nariz do Batista que estava endefluxado, e nada mais.” (Assis, 1956) A naturalidade com a qual a presença de pessoas escravizadas na cena é apresentada pode facilmente produzir grandes distorções no entendimento do que se dava ali. As pessoas escravizadas estão presentes na cena, talvez, em maior número do que a pessoa da família proprietária da casa e seus convidados.

O tal “entrudo familiar”, bem como os preparativos, tinham, além da aristocracia e das camadas médias, a presença de pessoas, escravizadas ou não, em um grau de segregação

⁵ Machado de Assis, “Um dia de entrudo”, *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, 1874, *apud Contos avulsos*, Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 125

tão gigantesco que nem é preciso destacar as suas presenças ou alertar para as separações ali existentes. Há de se estar sempre muito atento para leituras e interpretações harmoniosas que possam ser geradas por descrições como “toda família”, mesmo porque, no mesmo conto é narrado o momento em que “D. Angélica mandou vir o bacalhau com que se castigavam os escravos e foi abaixo em pessoa” (Assis, 1956)

O conto narra a existência de mil e duzentos limões. Será que tamanha quantidade teria sido produzida somente pela “família” na brincadeira divertidamente narrada? À essa altura a resposta já deve ser evidente. Mas a pergunta mais importante seria: as pessoas escravizadas na casa – as mesmas submetidas aos castigos físicos com o “bacalhau” –, que trabalharam na confecção dos objetos da folia, encaravam também tal processo como uma atividade lúdica?

O conto trata das “pessoas da família”, assim, em dado momento, diz-se que “todos foram comer” ou “todos foram dormir”. Fica evidente que esse “todos” não incluem as pessoas escravizadas ali presentes. Quando se diz, por exemplo, que essas “pessoas” sentaram para comer, é de se supor que existam cadeiras em número suficiente e uma mesa de tamanho adequado, não é algo que precisa ser dito. O grau de invisibilização e reificação das pessoas escravizadas é tal que, é de se supor que a comida tenha sido preparada por elas, e que tenha sido servida pelas mesmas, mas não é preciso mencioná-las, da mesma forma que não se mencionam a cadeira, a toalha, talheres, pratos e etc.

Na casa de uma “boa família” não é preciso dizer que as refeições são feitas à mesa, com talheres, pratos e com a comida preparada e servida por mulheres escravizadas. Assim se apresenta uma cena do jantar:

- Muito custa a vir este jantar. Parece que nunca mais se acaba de pôr esta mesa. Tia Maria, já há de estar com uma fome!

Carlos dizia estas palavras tirando da mesa um pedaço de pão e mastigando para enganar o estômago.

- Não te pareça! Disse D. Maria, por certo que estou com fome...

Finalmente ficou o jantar na mesa (Assis, 1956).

O projeto colonial no Brasil foi tão bem montado que nem sempre é preciso excluir a presença negra, basta invisibilizá-la. Assim, quando se fala em segregação da festa carnavalesca, nem sempre se fala somente de divisões espaciais entre festas marcadamente negras e festas de elite. Mesmo dentro dos festejos das camadas abastadas brancas, a presença negra existe, existindo também, o altíssimo grau de violências inerentes a esse tipo de

relação. É fundamental ter em mente tais questões ao se pensar nesse “entrudo familiar”, presente nos salões aristocráticos e que servia de elemento de sociabilização entre famílias da corte, tendo o próprio imperador, Dom Pedro II, como um dos seus grandes entusiastas (Pereira, 2004, p. 61-62).

Nas construções simbólicas do grupo de literatos ao qual se refere Pereira (2004) estava uma oposição entre o carnaval “de casa” e o carnaval “da rua”. Na brincadeira domiciliar participavam as “famílias” – é preciso levar em conta a que casas se faz referência. Certamente, não às casas da maioria da população, mas, sim, às de setores médios e da elite. É preciso ainda, lembrar que as práticas dentro das “casas das famílias” aconteciam na presença e com a participação do trabalho de pessoas escravizadas –, já na brincadeira da rua, participavam “todos” e, aí sim estão incluídos, como participantes da brincadeira, a população negra (alguns textos destacam, de maneira pejorativa, a alegria apresentada por pessoas negras nas ruas) e o restante do “zé povinho”. Nas casas, a brincadeira seria “delicada”, com os limões-de-cheiro, e na rua, a brincadeira seria “rude” e “selvagem”, com práticas como o banho de corpo inteiro dado à força. Portanto, uma é saudável e a outra nociva, uma inofensiva e a outra condenável. E daí surge duas questões fundamentais: o que se desejava coibir era as práticas ou quem as praticava? O problema eram as brincadeiras violentas e perigosas, ou era a existência de grupos de pessoas negras entre as que praticavam?

Para obter indícios que apontem caminhos de respostas, eu retorno ao conto de Machado de Assis, que tão bem ilustra a prática do “entrudo familiar”. Na história, os dois “rapazes” da “família”, Carlos e Benjamim, passam grande parte do tempo perseguindo e aplicando as violentas brincadeiras dos banhos forçados. Destaco aqui um trecho:

Neste momento ouviu-se um grande grito, depois outro e outro; depois um barulho infernal. D. Angélica correu à sala para saber o que era; Batista foi atrás dela.

Na sala ninguém sabia a causa do barulho.

O barulho vinha da cocheira.

- Há de ser algum sujeito que os rapazes meteram no banho, disse D. Angélica trêmula. Ah! meu Deus! estes pequenos ainda me hão de dar algum desgosto grande!

Quis descer; mas Batista a impediu alegando gravemente que uma senhora nunca deve descer.

Os gritos continuaram ainda algum tempo. Depois cessaram; ouviu-se uma voz trêmula de frio lançar uma imprecação aos rapazes.

- Ah! meu Deus! que rapazes! que desgostos!

Subiu alguém a escada; daí a alguns segundos, entrava na sala o Sr. Tibúrcio, vestido de branco, mas todo molhado como se saísse do mar. Entrou respingando a sala toda.

- Jesus! que é isso?

- Ah! minha senhora, eis o estado em que me puseram os seus rapazes! Veja se isto não é um desaforo! Entrei com toda a confiança em sua casa, e os seus meninos, sem que eu lhes houvesse feito mal, agarraram-me, metem-me dentro de uma gamela e despejam-me um barril de água por cima, ajudados por dois moleques! (Assis, 1956)

Além de exemplificar as práticas tidas como “rudes”, as quais só existiriam na brincadeira “da rua”, outro importante elemento fica evidenciado. Ajudando os dois rapazes, nomeados por Carlos e Benjamim, haviam dois “moleques”, não nomeados. A prática, nesse caso, contava com a atuação direta de escravizados, não como “participantes” da brincadeira da “família”, mas como ajudantes das ações dos “rapazes”. A trama segue com outras “brincadeiras” dos “rapazes”. Destaco:

Nesse momento caiu-lhe sobre as costas uma caldeirada d’água.

- Ai! ai! gritou ele.

E saltou o muro.

Mas antes que pudesse segurar-se bem, sentiu as pernas presas por quatro braços vigorosos. Caiu arranhando as mãos no muro.

- Que me quereis? disse ele tremendo.

Abriu-se a janela e apareceu Teresa.

O rapaz foi arrastado berrando para uma grande gamela, já cheia d’água. A moça entrou dando um grito. Acordou Lucinda e ambas foram acordar o resto da família.

- Hão de ser os endiabrados! Que pecado cometi eu? exclamou D. Angélica saltando fora da cama.

Dentro de pouco tempo estavam todos a pé, com velas acesas na mão, e dirigiram-se para o fundo, abrindo as janelas que davam para o quintal.

D. Angélica, desceu munida de um vergalho, e apareceu no quintal onde se passava a *tragicomédia*.

Batista esperneava dentro da gamela. Os dois irmãos o prendiam enquanto o moleque lhe despejava baldes d’água.

- Que é isto? perguntou D. Angélica. E avançou brandindo o vergalho. O perigo era iminente.

Os dois rapazes agarraram em Batista.

Carlos sentiu uma vergalhada nas costas; outra vergalhada foi diretamente a Benjamim. Que fazer? Os dois pegam do corpo de Batista e fizeram dele escudo, de maneira que as vergalhadas que D. Angélica, cega de furor, cuidava dar nos filhos, quem as apanhava era o futuro genro.

Teresa desceu abaixo; e suspendeu o braço da mãe, quando já Batista sentira todo o peso do braço da viúva Sanches.

Cessou a pancadaria; Batista foi levado para cima, e D. Angélica perguntou como é que os dois rapazes tinham podido pilhar Batista no quintal para maltrata-lo assim (Assis, 1956).

Mais uma vez tem-se a ação de pessoas escravizadas, não como coadjuvantes das ações planejadas pelos rapazes. Fica evidenciada, mais uma vez, a existência das “brincadeiras rudes”, mas fica também evidente o caráter violento envolvido em toda a cena narrada por Machado de Assis. Naquele momento de extrema raiva, Dona Angélica, na intenção de castigar os filhos, lança mão, mais uma vez, de instrumentos usados para torturar as pessoas escravizadas da casa.

Partindo dos diversos elementos trazidos nos trechos acima destacados eu lanço mais duas perguntas: se os “rapazes” sofreram os castigos físicos tão comicamente descritos pelo autor, o que não teriam sofrido as pessoas escravizadas citadas como ajudantes? Se os “rapazes” da trama tinham, em uma brincadeira “entre iguais”, tal tipo de conduta violenta, o que faziam com as pessoas escravizadas da casa? O conto narra, na figura dos dois jovens “da família”, uma enorme ânsia em fazer novas vítimas de suas brincadeiras baseadas em usar a força física para sujeitar pessoas a situações humilhantes, no caso narrado, outros homens brancos do mesmo estrato social. Seria muito difícil supor que mulheres e homens, de diferentes idades, que se encontravam em condição legal de propriedades “da família” não fossem submetidos a práticas muito piores.

Não importam as tintas de ludicidade, nostalgia, inocência ou quaisquer outras as quais os literatos tenham lançado mão na descrição do “entrudo familiar”. A coisa toda muda radicalmente de figura quando se deixa de olhar para a prática como uma “brincadeira entre iguais” e passa-se a olhar para ela como uma prática envolvendo pessoas escravizadas. Se é possível lançar vastas reflexões sobre se o entrudo entre as pessoas de estratos sociais mais elevados é ou não violenta, ou, ainda, no caso de se entender a existência de violência, desenvolver indagações ainda mais complexas a respeito dos muitos significados possíveis na suposta violência, todas essas questões deixam de fazer sentido se o que se analisa forem as relações e implicações de toda essa dinâmica para com as pessoas escravizadas.

Lendo o conto de Machado de Assis e imaginando a perspectiva de uma pessoa escravizada da casa, tudo que é cômico e lúdico ali se esvai, e o que sobra é uma história de terror. Se o escritor, como um homem de seu tempo, reproduziu as ausências comuns nos textos e discursos de seus contemporâneos ou se, habilmente, usou da ironia, justamente para apontar a crueldade e a violência da sociedade em que vivia e as condições das pessoas escravizadas ali presentes, fica aí uma boa questão.

Repensando a Violência e o Degradante

Uma das práticas características nas ruas do período momesco era o “você me conhece?”. As pessoas saíam pelas ruas e abordavam transeuntes com essa pergunta. Em geral, isso servia como introdução para uma série de pilhérias e insultos, dando vazão a uma “difamação satírica” que era comum nas práticas carnavalescas. Muitas vezes aproveitava-se para se vingar de desafetos, comentando em público detalhes vexatórios da vida privada,

como adultérios, ou de condutas éticas nos negócios, formando um conjunto de zombarias que envolviam juízos morais e todo tipo de preconceito. Essa prática permaneceu popular (embora tenha enfrentado grande repressão) chegando a manter-se viva ainda no início do século XX entre os grupos de mascarados. Em meio a essas “máscaras” e suas troças estavam presentes pessoas de vários estratos sociais, embora a brincadeira fosse muito mal vista e até mesmo combatida pela imprensa da época. No final do século XIX, a publicação de casos de violência extrema em resposta às brincadeiras do entrudo, incluindo assassinatos, tornou-se cada vez mais comum. Isso não necessariamente indica um aumento real desses incidentes, mas está relacionado ao interesse da imprensa em massa nesse tipo de manchete (Cunha, 2001).

Somados ao “você me conhece?”, estão as demais práticas do entrudo, anteriormente discutidas, sempre tendo a violência como um importante componente. Sendo as práticas carnavalescas tão marcadas pela violência, cabe a reflexão a respeito dos “sentidos” dela em tais costumes.

A hipótese que apresento é a de que, inseridos em um contexto social baseado em múltiplas formas de controle e subalternização da população negra, os processos de elaboração simbólicos dessa população passavam, necessariamente, pela negociação com os sentidos trazidos da Europa pelos colonizadores, sendo assim, é importante refletir sobre tal campo semântico.

A população negra no Brasil aproveitou os festejos carnavalescos como um espaço para (re)criar práticas já presentes no continente africano e elaborar novas construções simbólicas. Em ambos os casos, há uma enorme riqueza de sentidos, incluindo os políticos. Em ambos os casos, também existem recriações, apropriações, reinterpretações, negociações, fricções e tensões com as práticas (e seus respectivos sentidos) existentes na festa do continente europeu e trazidas pelos colonizadores.

Retomando os conceitos presentes na obra de Clóvis Moura, criava-se em uma relação dialética entre a cultura do dominador e do dominado, uma “cultura de resistência” negra que, como fruto de tal processo dialético, é “sociologicamente ambígua” (Moura, 2020, p 236-238).

Creio que para melhor compreender as (re)invenções negras para a ocupação do espaço carnavalesco, é importante lançar um olhar que investigue os sentidos e o potencial subversivo que já estavam presentes na festa dos colonizadores. Não se trata de negar o

entendimento do carnaval carioca como uma festa repleta de variadas criações culturais negras. Pelo contrário, o que se pretende é buscar entender (ainda que em um sentido exploratório) o conjunto de construções simbólicas carnavalescas europeias com as quais, dialeticamente, a população negra contrapôs a sua vasta riqueza cultural para (re)criar um conjunto de práticas carnavalescas cariocas negras, originais e de um amplo potencial de enfrentamento à dominação, subalternização e à própria cultura colonizadora.

Como fontes de tal empreitada de caráter investigatório (e, talvez, ensaístico) utilizarei dois livros clássicos nos estudos sobre cultura popular europeia e carnaval. O primeiro deles é “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, de Mikhail Bakhtin (2010). O livro, que reflete sobre a obra do escritor francês renascentista François Rabelais, acaba analisando a cultura popular do medievo e do renascimento, essenciais para o entendimento de tal produção literária. A escrita de Rabelais se dá no início do século XVI, ou seja, é contemporânea ao início do processo de colonização do Brasil.

Bakhtin destaca a função da comicidade e dos festejos carnavalescos na vida do “homem medieval”. Além do carnaval em si, com cortejos que enchem as praças, existiam outros festejos ligados ao riso como “festa dos tolos”, “festa do asno” e “riso pascal”, que também ocupavam praças com cortejos e nos quais se representavam “mistérios”⁶ e *soties*⁷, em tom carnavalesco, o mesmo ocorrendo com festas agrícolas, também celebradas nas cidades. O riso também estava presente nas cerimônias e ritos civis “sérios” do cotidiano, aonde “bufões” e “bobos” assistiam e parodiavam seus atos. Toda essa comicidade carnavalizada criava uma visão de mundo “não-oficial”, que, sendo exteriores ao Estado e à Igreja, constituíam “um segundo mundo” e “uma segunda vida”, criando, assim, uma “dualidade do mundo” (Bakhtin, 2010, p. 4-5).

⁶ “O teatro medieval testemunha uma mentalidade essencialmente religiosa, que se desenvolveu durante seis séculos e enriqueceu sem cessar. Ele propõe uma realidade rica, complexa e de formas extremamente variadas.

As farsas atingiram seu apogeu exatamente no momento em que os mistérios também o fizeram. Assim, o teatro do riso e da contestação foi representado ao mesmo tempo em que o teatro de edificação religiosa”. (Machado, 2009, p.123)

⁷ “Gênero da Idade Média, as *soties* eram peças satíricas encenadas durante o Carnaval. Partindo do princípio de que toda a sociedade é composta por loucos, as *soties* tratavam em geral de política e das camadas sociais e suas diferenças, terminando quase sempre com alguma moralidade.” (Araujo, 2017, p. 291)

As formas de espetáculo teatral da idade média se aproximavam da essência carnavalesca e, de certa forma, faziam parte dessa festa, embora a festa não pudesse ser entendida como sendo puramente artística, situando-se na fronteira entre arte e vida e, assim, ignorando as distinções entre atores e público e a própria ideia de palco, de tal forma que os espectadores não assistem o carnaval, mas, sim, o vivem, sendo aliás, impossível não vivê-lo, já que não há fronteira espacial que o limite. De forma que para o autor, durante o carnaval, a própria vida representa e é representada, e tal jogo se transforma em vida real, havendo uma temporária abolição das relações hierárquicas e um domínio da liberdade. De forma que o que se cria é um mundo “ao avesso”, com alterações entre as “coisas de baixo” e as “coisas de cima” (Bakhtin, 2010, p. 6-9).

Outro aspecto importante é o “realismo grosseiro”, ligado ao princípio material e corporal que traz consigo significados de fertilidade, crescimento e superabundância que não se relacionam ao corpo individual burguês, mas sim a um corpo popular e coletivo. O traço marcante de tal realismo é o “rebaixamento” (Bakhtin, 2010, p. 17). A ideia da “degradação” é um importante componente, associando o nascimento do novo e a regeneração à morte do antigo e seu destronamento. É por essa noção que o “degradante”, também entendido como regenerador, assumem uma função de alta relevância nas festas populares numa estreita relação com o riso. Comer e beber fartamente também são um importante componente desse quadro. A promoção do corporal e, principalmente, a promoção do “baixo”, ligada à lógica da renovação, são a tônica. Assim, a “fantasia” é a renovação vestimentas e dos personagens sociais. Os bufões se tornam reis sagrados (Bakhtin, 2010, p. 68-70). Portanto, “era preciso *inverter o superior e o inferior*, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do “baixo” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte.” (Bakhtin, 2010, p. 70).

É sobre a ótica de tais processos de valorização do “baixo” e do “degradante” que o autor vai analisar a prática de projeção de urina e de excrementos (incluindo a saliva), largamente presentes no contexto do “realismo grotesco” da obra de Rabelais e mantendo um sentido ambivalente, onde os sentidos positivos (ligados à fecundidade e fertilidade), no contexto de Rabelais, ainda estavam preservados (Bakhtin, 2010, p. 127-130).

As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do “baixo” material e corporal: elas simultaneamente rebaixam e dão a morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o perto e a agonia estão indissolivelmente entrelaçados. Ao

mesmo tempo, essas imagens estão estreitamente ligadas ao *riso*. (Bakhtin, 2010, p. 130)

Depois dessas leituras fica difícil não supor que as degradantes práticas da “molhadeira” do entrudo não carregassem um conjunto mais amplo de sentidos do que poderia se imaginar em um primeiro momento. Para alcançar outras possibilidades de compreensão, é necessário ir além do entendimento de tais hábitos considerados meras violências sem sentido. Ou, talvez, seja necessário ampliar as possibilidades de compreensão do que seja “violência” no contexto carnavalesco europeu. E para isso, irei recorrer ao segundo autor no qual se fundamenta esse exercício exploratório, o historiador Peter Burke.

No clássico “Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800” (Burke, 2010), o historiador inglês estabelece em seu recorte temporal o início de sua pesquisa praticamente do mesmo ponto aonde Bakhtin encerra a sua. Um período no qual estava em curso uma crescente separação entre a cultura da elite e a cultura dos “de baixo”. Vale notar que tal recorte temporal de 1500 até 1800 coincide, quase perfeitamente, com o período colonial brasileiro, estando a menos de dez anos distante da chegada da família – e da corte – imperial e a apenas vinte e dois anos da independência e consequente período imperial.

As semelhanças da obra de Burke e Bakhtin, apesar dos diferentes recortes temporais, são várias. Burke também aponta a centralidade da festa – e seus rituais – no contexto da cultura popular em oposição à realidade cotidiana e, nesse contexto, a importância de um farto consumo de bebida e comida, e em posição destaque, está o carnaval. Tal carnaval, cuja característica de relativa impunidade é destacada, se alongava do início de janeiro, ou fim de dezembro, até a quaresma. Burke também apresenta a possibilidade de se entender o carnaval como uma imensa peça que tomava ruas e praças em um teatro sem paredes e sem distinções bem definidas entre atores e espectadores (Burke, 2010).

O historiador inglês também ressalta o caráter de inversão, falando de um “mundo de cabeça para baixo” e identifica nesse espaço festivo três temáticas principais, que seriam a comida, o sexo e a violência. Durante o período festivo, identificou-se um intenso consumo de carne, que não só ocorria de fato, mas que também era representado, simbolicamente, por exemplo, com frangos e coelhos pendurados nas fantasias. A “carne” também significava “carnalidade” e estava ligada ao sexo que também se fazia presente não só simbolicamente, mas também de fato, sendo uma época com uma atividade sexual particularmente intensa. Era comum ainda a presença de objetos fálicos e o historiador chega a sugerir que mesmo os longos narizes e chifres de fantasias poderiam ter tal conotação (Burke, 2010. p. 250).

Assim, o carnaval se apresentava em uma dupla oposição: de um lado, se opunha à quaresma, período de jejum e abstinência; ao mesmo tempo, se opunha à vida cotidiana, provocando essa fissura na lógica social marcada pela ideia de inversão, ou melhor, de inversões – inversões de *status*, inversão até da relação entre ser humano e animais e, assim como também aponta Bakhtin, inversão dos papéis sociais de gênero. E, também em consonância com a obra do intelectual russo, aponta para o fato de que, dentro do caráter polissêmico da festa, destacavam-se a associação com a loucura e, principalmente, com a fertilidade (Burke, 2010). Entretanto, tal universo semântico estava presente também em festas realizadas fora do período carnavalesco e até eventos públicos de outras naturezas, de forma que até mesmo execuções públicas, eleições parlamentares – pelo menos no caso inglês –, comemorações e outras ocasiões eram carnavalescas (Burke, 2010).

Me parece evidente que, para além de alguns distanciamentos temporais, principalmente no que diz respeito ao livro de Bakhtin; de uma noção um tanto genérica e totalizante de Europa e “cultura europeia”; da falta de aprofundamento resultante do que estou denominando de um caráter exploratório baseada em apenas duas obras, ainda que obras de referência, e incontornáveis em tal tipo de discussão; para além de todos esses limites mais evidentes, existe o fato de que a mera “transposição” da festa do continente europeu para o Brasil colônia não é factível. Ainda do ponto de vista dos colonizadores, a realização das práticas carnavalescas europeias – tão ricas em sentidos de inversões de status e papéis sociais – em um contexto social tão radicalmente distinto, que tem, não só suas relações de poder e estratificações sociais, mas também seus modos de produção estreitamente ligadas ao sistema escravista, seria em si a criação de novas práticas e novos sentidos a partir do modelo europeu. Seria uma (re)criação do povo colonizador.

Sendo assim, seria, no mínimo, uma grande ingenuidade supor ser possível entender as práticas carnavalescas europeias aqui implementadas pelos colonizadores através das duas obras aqui trazidas. Equívoco ainda maior – aqui não caberia mais falar em ingenuidade – seria supor que tais obras pudessem servir para explicar o conjunto de elaborações simbólicas negras criadas – ou inseridas – no carnaval.

Porém, tendo evidenciado os limites e, principalmente, o conjunto de funções às quais tal exercício exploratório não se presta a servir, cabe indicar uma possível aplicabilidade. Entendendo que os processos no tempo são marcados pelo binômio rupturas e permanências e tendo apontado um largo conjunto de fatores “disruptivos” no que diz respeito ao carnaval

carioca do século XIX em relação aos estudos de Bakhtin e Burke, é importante sugerir a existência de possíveis permanências. Suponho que tais permanências estariam presentes menos como meras “continuidades” e mais como “(re)criações”, sendo tais (re)criações fruto do largo conjunto de tensões e disputas sociais de tal contexto histórico, da relação dialética do senhor e do escravo e de suas respectivas culturas e, a partir disso, das elaborações simbólicas possíveis da população negra. Todo esse processo de fricções e elaborações simbólicas toma o universo polissêmico do carnaval trazido pelos colonizadores como um ponto de partida, mesmo que seja para subvertê-lo.

Assim, o que busquei aqui foi apontar “vestígios” de tal universo simbólico por meio do qual, em relação dialética, a população negra se aproveitou para introduzir algumas de suas práticas culturais e/ou invenções de novas formas de ocupar, disputar e – por que não dizer? – de brincar o carnaval. Nesse caminho, me parece essencial evitar a ideia de que a lógica de inversão carnavalesca possa, por si mesma, desgastar ou anular as hierarquias sociais. Não cabe romantizar os sentidos europeus da festa, tampouco me parece útil, para um esforço de compreensão das elaborações negras, interpretar tais práticas em um sentido simplista e maniqueísta.

Defendo, portanto, que buscar compreender em sua complexidade os sentidos com os quais os próprios colonizadores percebiam o festejo parece fundamental para uma compreensão mais ampla das práticas carnavalescas protagonizadas pela população afrodiáspórica no Brasil e, mais especificamente – aqui, é importante considerar a proximidade com a corte recém-chegada do continente europeu no século XIX – no Rio de Janeiro.

Uma Breve Discussão Sobre Violência

Para elaborar uma reflexão sobre a “violência”, me parece incontornável retomar o clássico de Frantz Fanon, “Os Condenados da Terra” (Fanon, 2022), cuja nova edição brasileira contém um excepcional texto introdutório da professora Thula Pires e dos professores Marcos Queiroz e Wanderson do Nascimento.

Intitulado “A Linguagem da Revolução: Ler Frantz Fanon desde o Brasil” (Pires; Queiroz; Do Nascimento, 2022), além de elaborar importantes reflexões a respeito do que é ali identificado como os três temas fundamentais para a leitura da obra: a relação entre Estado moderno e colonialismo; a elaboração teórica do colonizado sobre a violência; e as releituras

possíveis da formação social latino-americana e caribenha, o texto traça ricas relações e possibilidades de diálogos entre o pensamento do autor negro martinicano e um conjunto de autoras e autores negros brasileiros que têm sido basilares para as minhas pesquisas desde o mestrado. É a partir desta chave que o texto escancara possibilidades de entendimento e relações da obra fanoniana no contexto brasileiro.

A autora e os autores ressaltam um esforço de Fanon para convocar seus leitores a entenderem como violência aquilo que costuma ser apresentado como discursos de ordem, progresso, civilização e desenvolvimento. Ou seja, um mundo aonde a “práxis violenta é totalizante” que impõe “valores (éticos, morais, religiosos, culturais)”, além de saberes e modelos político-econômico-estéticos (Pires; Queiroz; Do Nascimento, 2022, p.11).

Em contraposição – pensando a partir do contexto das lutas pela descolonização africana, mais especificamente tratando do caso argelino – o autor vai entender a violência como força e linguagem descolonizadora, disruptiva e que possui conteúdo ético e normativo, apontando, portanto, para uma “funcionalidade” da violência. O autor propõe, portanto, uma série de inversões nas quais a modernidade colocada de cabeça para baixo passa a ser vista pelo ponto de vista do colonizado. “Violência-linguagem”, bem como “pensamento-ação”, são aí entendidas como “imbricações fundamentais”. Esses binômios vão cumprir importantes papéis quando pensados em diálogo com o conjunto de autoras e autores acima citados. Por exemplo, no processo dialógico com Neuza Santos Souza, “violência-linguagem” atua como mecanismo de “desrecalcamento”, transformando em linguagem aquilo que é intolerável, o “indizível do vivido”; outra interlocução possível com a mesma autora se dá a partir de sua afirmação “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo”, aí se explicita uma relação entre a ação e o pensamento, no caso, a forma de ver a si mesmo.

Ou seja, a ação revolucionária implica em quebrar com a maneira de ver a si mesmo a partir do ponto de vista do colonizador e construir outras formas de autopercepção, de entendimento de si mesmo; tal conjunto de relações está presente também no pensamento de Lélia Gonzalez. Agindo e falando em “pretuguês”, ela reúne resistência – aqui entendida como uma estratégia elaborada e protagonizada por mulheres negras – e um enfrentamento às violentas imposições da gramática colonizadora. Há ainda a Sueli Carneiro, que amplia as possibilidades de entendimento do que venha a ser “epistemicídio”, percebido não apenas como a negação e desqualificação do conhecimento, mas também como negação de acesso

aos mais qualificados e reconhecidos espaços de formação, às condições materiais para elaboração de saber, desqualificação das capacidades cognitivas do negro, entre outros. Fazendo-se necessário, como contraponto, a mobilização de “outros modos de dizer”, outras linguagens que possam afirmar a nossa humanidade (Pires; Queiroz; Do Nascimento, 2022).

Dois pontos importantes saltam dos parágrafos acima em interesse fundamental desta pesquisa. Primeiramente, a percepção de que a violência enquanto elemento central da imposição totalizante do sistema colonial não pode ser confundida com a violência exercida como uma reação do subalternizado. Em segundo lugar, percebe-se que esta segunda violência (a do subalternizado) que está imbricada com a linguagem, é polissêmica e faz parte do esforço do colonizado de gerar um discurso sobre si, elemento fundamental da construção revolucionária.

Fanon afirma que, dentro de uma compartimentação maniqueísta colonial, apoiada por um conjunto de símbolos que restringem o colonizado (aqui em paralelo com os escravizados no Brasil), estes aprendem a “ficar no seu lugar”. Tal compartimentalização colonial tem efeitos devastadores na construção subjetiva do sujeito colonizado, de tal forma que ele passa a vivenciar em seus sonhos experiências de superação de tal compartimentalização. Assim, os sonhos são musculares, são sonhos de ação e agressivos. Sonhos ligados ao nado, à corrida, à gargalhada, ao ato de subir, à fuga... ou seja, o sonho do colonizado é o de se libertar fisicamente. Tal “agressividade sedimentada” em seus músculos tende a se libertar inicialmente, no caso narrado por Fanon, contra os seus. Mas esta mesma agressividade latente está permanentemente pronta para ser acionada contra os seus opressores (Fanon, 2022, p. 48-49).

Diz Fanon:

O colonizado está continuamente em estado de alerta, pois, tendo dificuldade para decifrar os inúmeros sinais do mundo colonial, nunca sabe se ultrapassou ou não o limite. Diante do mundo criado pelo colonialista, o colonizado é sempre presumido culpado. A culpa do colonizado não é uma culpa assumida, mas uma espécie de maldição, de espada de Dâmocles. Porém, no mais profundo do seu ser, o colonizado não reconhece nenhuma instância. É dominado, mas não domesticado. É inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade. Espera pacientemente até o colono relaxar a vigilância para saltar em cima dele. Em seus músculos, o colonizado está constantemente em estado de espera. Não se pode dizer que esteja inquieto, que esteja aterrorizado. Na realidade, está sempre pronto a abandonar seu papel de caça para tomar o de caçador. O colonizado é um perseguido que sonha permanentemente em se tornar perseguidor. Os símbolos sociais – policiais, clarins tocando nas casernas, desfiles militares e a bandeira hasteada – servem ao mesmo tempo de inibição e estímulo. Não significam “Não se mexa”, mas “Prepare bem o golpe”. E, de fato, se o colonizado fosse propenso a adormecer e esquecer, a arrogância do colono e seu cuidado de testar a solidez do sistema colonial lhe

lembrariam com frequência que o grande confronto não poderá ser indefinidamente adiado. Esse impulso de tomar o lugar do colono mantém um constante tônus muscular. Sabe-se, com efeito, que em determinadas condições emocionais a presença do obstáculo acentua a tendência ao movimento. (Fanon, 2022, p. 49-50).

Creio que, dentro do contexto histórico do carnaval carioca, tais reflexões dialogam com um conjunto de ações corpóreas reprimidas, retesadas ao longo do tempo e que encontra no carnaval um espaço para ser extravasada.

Conclusão

O esforço de pensar em construções simbólicas do passado, bem como o de pensar nos possíveis significados atribuídos a um elemento tão complexo e polissêmico como a violência tendem a ter um caráter especulativo. Mais do que conclusões ou respostas, o melhor que se pode extrair como resultado de tais exercícios são possibilidades de caminho, bem como novas e instigantes questões. As práticas sonoras carnavalescas, além de compor a paisagem sonora multifacetada na qual o conjunto de disputas altamente racializadas discutidas no texto se desenrolam, são também parte fundamental delas. Ainda que o texto não centre esforços em tratar diretamente delas, o que se apresenta aqui é um importante esforço no sentido de compreensão de seus sentidos políticos e do conjunto de embates que a população negra enfrentou para que elas pudessem se realizar e seguir existindo.

Referências

ARAÚJO, Renata Lopes. André Gide e o « fim » do Simbolismo. *Letres Françaises*, [S.l.], n. 18(2), 2017. ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El Oído Pensante*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2013.

ASSIS, Machado de. Um Dia de Entrudo. **Contos Avulso**: Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7ªed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BRASIL, Eric. **Carnavais da Abolição**: Diabos e *Cucumbis* no Rio de Janeiro (1879-1888). Dissertação de Mestrado em História Social. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2011. 150 f.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: EUROPA 1500 - 1800**. 3ª. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, Bruno. **Cidade Porosa**: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril**: cortiços e epidemias na corte imperial. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia : uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/biblioteca/item/7065-ecos-da-foia-uma-hist%C3%B3ria-social-do-carnaval-carioca-entre-1880-e-1920-maria-clementina-pereira-cunha.html>. Acesso em: 16 jun. 2021.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

GÓES, Fred. A Imagem do Carnaval Brasileiro: do entrudo aos nossos dias. **Brasiliana da Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 573–588.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, intervenções e diálogos**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **Revista Ouvirouver**, [S. l.], v. n. 5, p. 123-136, 2009.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Negro**. 3ª. ed. São Paulo, SP: Anita Garibaldi, 2020.
PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval da Letras**: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira Pires; QUEIROZ, Marcos; DO NASCIMENTO, Wanderson Flor. A Linguagem da Revolução: Ler Frantz Fanon desde o Brasil. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas Etnomusicológicas Sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

Thiago de Souza Borges é músico, bacharel em História, mestre e doutorando em Música na linha de pesquisa em Etnomusicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO).

<http://lattes.cnpq.br/8251099184820182>

Aquilombamento: superando os silenciamentos

The act of forming *quilombos*: overcoming silencing

THIAGO DE SOUZA BORGES

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

thiago.kobe@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8993-4760>

LUIZA NASCIMENTO ALMEIDA

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

luizanas@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0000-7616-5862>

Recebido em: 29/02/2024

Aprovado em: 21/08/2024

BORGES, Thiago de Souza; ALMEIDA, Luiza Nascimento. Aquilombamento: superando os silenciamentos. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 167-193, 2024.

Aquilombamento: superando os silenciamentos

Resumo: O presente artigo descreve e reflete sobre a experiência de criação de uma disciplina intitulada “Aquilombamento: raça, cultura e práticas sonoras negras” no Instituto Villa-Lobos, escola de música da UNIRIO. À luz de uma variada bibliografia sobre relações raciais, apresenta-se ainda uma análise a respeito das vivências no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, contexto gerador da disciplina coletiva que resultou também na criação do “Coletivo Negro e Grupo de Pesquisa Elza Soares”.

Palavras-chave: Aquilombamento; Relações Raciais; Sonoridades Negras; PPGM/UNIRIO.

The act of forming *quilombos*: overcoming silencing

Abstract: This article describes and reflects on the experience of creating a discipline entitled “Aquilombamento: Race, Culture and Black Sound Practices” at the Villa-Lobos Institute, UNIRIO’s music school. In the light of a varied bibliography on racial relations, an analysis is also presented regarding the experiences in the Postgraduate Program in Music at UNIRIO, a context that generates the collective discipline that also resulted in the creation of the “Coletivo Negro and Elza Soares Research Group”.

Keywords: Aquilombamento; Race Relations; Black Sounds; PPGM/UNIRIO.

Introdução

O presente artigo vem tratar da discussão de uma disciplina denominada “Aquilombamento: raça, cultura e práticas sonoras negras”. Tal disciplina, que foi ministrada no Instituto Villa-Lobos (IVL), da Escola de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no segundo semestre de 2023, foi elaborada e ministrada pelo Coletivo Negro e Grupo de Pesquisa Elza Soares, a convite e em colaboração com a professora Inês Rocha e o professor Vincenzo Cambria. A disciplina foi ofertada ao corpo discente dos diferentes cursos de graduação do Instituto¹ e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM), para alunos e professores de outras instituições e, estando vinculado ao projeto de extensão “Cultura Popular e Universidade: Saberes em Diálogo” foi também aberto para pessoas sem vínculos institucionais.

O Coletivo é composto por alunos do PPGM/UNIRIO – Lwiza Gannibal², doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e doutoranda; Pitter Rocha, doutorando; Thiago Kobe³, doutorando; e Pedro Fadel, mestrando. Esse conjunto de alunos, todos bolsistas, tem na disciplina o seu estágio docente. Além das pessoas supracitadas, faz parte do Coletivo um egresso do curso de Doutorado do PPGM/UNIRIO, Renan Moutinho, que é professor do Programa de Relação Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca⁴ (PPRER/CEFET/RJ).

O presente artigo é assinado por duas das pessoas integrantes do Coletivo, muito embora não fale em nome dele. Mais do que descrever a disciplina em si, nos interessa discutir o processo de disputas que levam ao surgimento de tal disciplina. Nos interessa pensar o caráter colonial e racista, não só da instituição em questão – o IVL –, mas deste mesmo espaço enquanto um exemplo de processos que se realizam em diferentes espaços universitários de formação em música. Interessa-nos tratar do conjunto de debates realizados em diferentes disciplinas do PPGM/UNIRIO a respeito de seu caráter eurocentrado e epistemicida, bem como o caráter propositivo de tais abordagens que, ao fim, trazendo um conjunto de bibliografias, conceitos e perspectivas que, quando não ausentes, ainda são pouco

¹ Licenciatura em Música e Bacharelados em Música - Instrumentos e em Música Popular Brasileira.

² Nome artístico de Luiza Nascimento Almeida

³ Nome artístico de Thiago de Souza Borges.

⁴ Renan passou a integrar o coletivo tardiamente, mas participa como um dos professores convidados e deu importantes contribuições ao coletivo e à disciplina desde seus processos iniciais.

conhecidas e exploradas, resultou no convite para a elaboração da disciplina. E, por fim, nos interessa refletir sobre a enorme procura de pessoas de dentro e fora do IVL, revelando, por um lado, o grande vácuo no Instituto, no sentido de produzir espaços de reflexão a respeito do conjunto de temas abordados na disciplina; e, por outro, o enorme interesse pelo tema.

Pensar o imenso silêncio instaurado em um Instituto de ensino de música em relação às temáticas ligadas às relações raciais faz ressaltar que tal silenciamento do debate está ligado ao pacto narcísico da branquitude (Bento, 2002; 2022). Pensaremos tais silenciamentos focados em exemplos ocorridos em aulas do PPGM/UNIRIO⁵.

Pacto Narcísico da Branquitude

Para elaborar reflexões sobre a branquitude, iremos tomar por base duas autoras: Maria Aparecida Bento e Lia Schucman. Iniciamos buscando definir o que seja “branquitude”. Muito embora tratada por alguns autores como algo mais ligado a uma “identidade branca”, o que se entende aqui por branquitude está relacionado a lugares de privilégio e poder (Bento, 2022). Ou seja, o que nos interessa é reconhecer e pensar os privilégios e cumplicidades dentro de tal dinâmica (Bento, 2014b). É no sentido de analisar aqueles que exercem o papel de opressores dentro das relações raciais que atuam os estudos da branquitude (Schucman, 2012, p. 22). Segundo Lia Schucman:

“[...] podemos pensar a branquitude como um dispositivo que produz desigualdades profundas entre brancos e não brancos no Brasil, em nossos valores estéticos e em outras condições cotidianas de vida, em que os sujeitos brancos exercem posições de poder sem tomar consciência deste *habitus* racista que perpassa toda a nossa sociedade.”. (Schucman, 2020, p. 71)

Ou seja, há um sistema de privilégios que, de várias maneiras, favorece indivíduos brancos e impede a ascensão de sujeitos negros. Tal sistema opera sem que as pessoas brancas tenham consciência dele. Tal falta de consciência, está atrelada ao que Maria Aparecida Bento chama de “pactos narcísicos” (Bento, 2002; 2014a) e que Schucman, em diálogo com a obra de Bento, descreve como:

⁵ Evitaremos expor nomes de docentes, em primeiro lugar por questões éticas e, em segundo lugar por entender que o debate não deve se ater a condutas individuais, sendo mais importante entender tais condutas como sintomas que revelam o funcionamento sistêmico institucional e seus desdobramentos.

“[...] alianças inconscientes, intergrupais, caracterizadas pela ambiguidade e, no tocante ao racismo, pela negação do problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaços de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica e política do negro no universo social.” (Schucman, 2020, p. 70-71).

Um importante fator no sentido da falta de reflexão das pessoas brancas a respeito, não só dos seus privilégios, mas, principalmente, dos processos que mantêm tais privilégios, segundo aponta Cida Bento, é a “vergonha”. O sistema de reprodução das relações de poder que, no plano institucional, sejam instituições públicas ou privadas, mantêm e reproduz um perfil homogeneamente branco e masculino, principalmente nos quadros de lideranças, advém de privilégios “herdados” pelas pessoas brancas do período escravista (Bento, 2022).

O que se pretende apresentar aqui como “herança”, não se refere a elementos estáticos herdados como imóveis e outros bens, mas sim a um processo dinâmico que se adapta e reinventa permanentemente no sentido de manter e reforçar privilégios brancos. Os “herdeiros” brancos são, não só beneficiários, mas também cúmplices e reprodutores de tal processo. Ou seja, é uma “vergonhosa” herança dos beneficiários da “dialética do senhor e do escravo” e das consequentes reformulações de mitos raciais que, além dos “resíduos da superestrutura escravista” (Moura, 2019, p.39), procuravam criar formas de controle e manutenção da subalternidade após o fim do sistema escravista.

O que vai se tornando evidente é que o funcionamento “normal” das instituições é o de reprodução de suas práticas racistas, não sendo possível pensar em nenhum tipo de neutralidade. De tal forma que o que existe é uma falaciosa “neutralidade racial, construída socialmente com objetivo de manter a suposta superioridade meritocrática de brancos sobre negros.” (Bento, 2002, p. 165). Recorrendo a um diálogo com a obra de Silvio de Almeida sobre Racismo Estrutural (Almeida, 2020) e com Cida Bento (2014a), Thiago Borges (2023) diz:

Silvio de Almeida ressalta a dimensão do “poder”, que é um elemento constitutivo, não só das relações raciais entre indivíduos de uma raça sobre outros, mas, sim, de um grupo sobre outro, sendo tal imposição possível graças ao aparato institucional. Por isso, o elemento inconsciente de tais alianças é da maior gravidade e possui efeitos estruturais e institucionais. Conforme aponta Almeida, as instituições, se nada fizerem para combater as desigualdades raciais, acabam se tornando reprodutoras dos privilégios e violências racistas. Ou seja, a falta de consciência das camadas brancas sobre o racismo provoca a reprodução, por parte das instituições, do racismo presente na sociedade. De forma que, o racismo da sociedade, bem como a sua reprodução por parte das instituições, fazem, ambos, parte de uma mesma estrutura racista (Almeida, 2020, p. 46-48).

[...]

Ou seja, a neutralidade da branquitude, possibilitada pelos pactos narcísicos, dentre outras formas, se manifesta pelo racismo institucional, componente fundamental do racismo estrutural, revelando as implicações materiais de aspectos, muitas vezes, entendidos como meramente subjetivos. Mesmo quando pessoas brancas consideradas progressistas se propõem a discutir o racismo, muitas vezes “esperam abordar uma opressão que ‘está lá’ na sociedade, e não em algo que as envolva diretamente, ou que envolva a instituição da qual fazem parte” (Bento, 2014a, p.148) (Borges, 2023, p.65).

Colocado tal conteúdo, que norteia e oferece um referencial teórico fundamental para os debates que se seguem, pretendemos refletir criticamente a respeito de fatos ocorridos em aulas do Programa no contexto em que a disciplina do Coletivo foi criada. Em especial, trataremos de uma disciplina que, colecionando ocorridos emblemáticos, será aqui tratada como uma espécie de estudo de caso.

A Linha Sonora de Cor

Iniciaremos tal discussão trazendo um texto sugerido em uma aula da disciplina citada que em muito contrasta com a grande parte dos demais. O texto proposto foi o capítulo introdutório do livro “*The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*” de Jennifer Lynn Stover (2016). Ele apresenta alguns elementos que nos parecem interessantes disparadores para os debates que pretendemos introduzir. Propondo pensar sobre escuta, raça e poder, a autora lança reflexões sobre o som e a escuta.

Em diálogo com a obra de W. E. B. Du Bois (2014), ela apresenta a ideia de uma “linha de cor sonora⁶” – que teria começado logo após a guerra civil dos Estados Unidos – tratando do emaranhamento histórico existente entre a supremacia branca estado-unidense e a escuta, e que atravessa processos de controle e de silenciamento dos “perigosos sons negros”. Entendendo, portanto, o som como um modo de reprodução, aprendizado e resistência a identidades raciais impostas e às estruturas de violência racistas. Argumenta, assim, que, em uma sociedade construída por base na “visão”, o som é um importante caminho de contestações e proposições epistêmicas. De forma que, longe de ser a oposição da visualidade, na qual a categoria “raça” se construiu, o “som” é um elemento importantíssimo

⁶ Tradução nossa.

em tal processo de racialização. Conforme argumenta a autora, o som representaria um conjunto de relações raciais e um médium para os discursos raciais, de forma que tal “linha de cor sonora” reforçaria (ao lado da visualidade) as hierarquias raciais entre negros e brancos. (Stoever, 2016).

A proposta da autora é mais bem entendida a partir de um acontecimento anedótico que ela narra. Em seus processos de escrita, muitas vezes em cafeterias, era comumente interpelada por pessoas que vinham questionar como ela, uma mulher branca nascida após a guerra civil, teria a capacidade de escrever um livro sobre raça e som. O que ela poderia entender sobre raça? E, por fim, como alguém seria capaz de “ver” a raça no som, se não era possível ver o som? A resposta dela era a de que, na verdade, ela estava escrevendo um livro sobre “escuta”, sobre como “ouvia-se a raça”. Tratava-se, portanto, de identificar o imaginário sonoro construído sobre os negros (incluindo linguagem, gírias, sotaques, etc.) enquanto uma alteridade e do policiamento dessas mesmas práticas sonoras. Ao passo que, a branquitude, como de costume, se fazia “invisível” – nesse caso, inaudível – (Stoever, 2016, p. 8-12). Assim, a autora elabora a sua maneira de pensar a escuta em relação com a teoria da disciplina de Michel Foucault e com “a maneira como o próprio corpo é investido nas relações de poder.” (Stoever, 2016, p. 14).

Esse largo conjunto de reflexões trazidas por Stover remetem a muitas discussões interessantes, entre elas, aquela trazida por Marcos dos Santos Santos que, em sua tese de doutorado, também em diálogo com a obra de Foucault, propõe pensar o “bataque” enquanto um “dispositivo de racialização” (Santos, 2020), ou seja:

[...] um instrumento de exercício de poder que reforça hierarquias que, ao mesmo tempo, atuam ligando simbolicamente a palavra bataque à figura do negro e reforçam um lugar de inferioridade dessas manifestações sonoras frente a outras manifestações associadas ao branco. Ao mesmo tempo, Santos apresenta o bataque, em sua trajetória histórico-diaspórica no território brasileiro, como uma prática sonora carregada de sentidos políticos, sociais e religiosos. Apresenta também as muitas estratégias de negociação através das quais a população negra escondeu e/ou diluiu tal riqueza simbólica na cultura do colonizador criando híbridos que tivessem maiores possibilidades de escapar das perseguições (Santos, 2020) (BORGES, 2024).

A proposição deste autor é fundamental para se pensar os processos de “racialização” da escuta no contexto histórico-social brasileiro.

Retomando o texto de Stover (2016), a pesquisadora apresenta uma importante dicotomia na qual, por um lado, ressalta-se o potencial político das sonoridades no papel de

resistência às identidades raciais impostas e às violências raciais; por outro, ela destaca o “silenciamento” das sonoridades negras. Apresentam-se aí, em linhas cada vez mais bem definidas, os contornos do que veio a ser o efeito devastador de tal silenciamento. Para retirar o debate do contexto estado-unidense e trazer para o contexto brasileiro, vamos recorrer ao importante sociólogo Clóvis Moura.

Em seu livro, *“Dialética Radical do Brasil Negro”* (Moura, 2020) e em *“Quilombos: resistência ao escravismo”* (Moura, 1993), ele faz uma análise dialética da história escravagista do Brasil e de suas consequências, dividindo tal período em duas fases, que seriam o “escravismo pleno” (1550, até aproximadamente 1850⁷) e “escravismo tardio” (1851-1888) (Moura, 2020, p. 40). Apresenta-se, assim, um “modo de produção escravista”, que tem nas contradições entre “senhor e escravo” a sua dicotomia inerente e impulsionadora da dinâmica social (Moura, 2020, p. 33) que cria uma “racionalidade interna do escravismo” desenvolvida a partir da “dominação econômica” e “extraeconômica” compreendida a partir da totalidade dos elementos dessa estrutura (Moura, 2020, p. 41-42). De tal forma que a “essência dialética” de tal modo de produção, está centrada nas relações entre a classe senhorial – a opressora (proprietária dos meios de produção, o que inclui as próprias pessoas escravizadas) –, e a classe oprimida mais importante, ou seja, a “classe escrava” (Moura, 1993; Moura, 2020). Da mesma forma, as dinâmicas de tal sistema de produção, bem como os elementos para a sua superação estrutural, estavam, justamente, no conflito entre essas duas classes principais.

Para compreender a racionalidade que se desenvolve através da dominação econômica e extraeconômica no modo de produção escravista temos de dirigir a nossa ótica não para o comportamento bom ou mau dos seus agentes principais – senhores e escravos –, mas para a totalidade do comportamento dos componentes da sua estrutura, isto é, valores sociais e instrumentos materiais que garantiam seu equilíbrio através da coerção extraeconômica como: o tronco, a gargalheira, o anjinho, o açoite, a prostituição forçada, a desarticulação familiar, a cristianização compulsória, a etiqueta escrava em relação ao senhor, o homossexualismo imposto⁸,

⁷ Lei Eusébio de Queirós, um importante marco histórico que tornou ilegal o tráfico de pessoas escravizadas. Outras importantes medidas nesse sentido já haviam sido tomadas tais quais: o Tratado Anglo-português de 1815, o Anglo-brasileiro de 1826 e a Lei de sete de novembro de 1831, primeira lei nacional proibindo o tráfico, vulgarmente conhecida como “lei para inglês ver”, importante pivô de discussões a respeito da legalidade da escravidão brasileira no século XIX e argumento fundamental usado por advogados abolicionistas, a exemplo de Luís Gama, levando ações de liberdade para os tribunais (Mamigonian; Grinberg, 2018).

⁸ Parece-nos importante aqui destacar que ao falar de “homossexualismo imposto”, Clóvis Moura se refere aos estupros, promovidos por razões recreativas ou punitivas. Tal violência era exercida contra homens escravizados, mas, ainda mais rotineiramente, às mulheres em igual condição reificada. O estrago psicológico e o efeito de desumanização de tal violência, dentro daquele contexto específico, têm camadas distintas entre vítimas de diferentes gêneros, não cabendo aqui, porém, nenhum tipo de hierarquização entre elas.

a tortura nas suas diversas modalidades; e, por outro lado, os fatores extralegais de desequilíbrio dessa racionalidade como: a desobediência do escravo, a malandragem, o assassinio de senhores e feitores, a fuga individual, a fuga coletiva, a guerrilha nas estradas, o roubo, o quilombismo, a insurreição urbana, o aborto provocado pela mãe escrava, o infanticídio do recém-nascido, os métodos anticoncepcionais empíricos e a participação do escravo em movimentos da plebe rebelde (Moura, 2020, p 42).

Concomitantemente, coexistindo com as diversas ferramentas de enfrentamento elencadas acima, as culturas africanas dominadas foram reelaboradas como “cultura afro-brasileira de resistência” (Moura, 2020, p 209).

Assim, dentro da proposta marxista de Clóvis Moura, pensando a “dialética do senhor e do escravo” como o elemento central da estrutura do modo de produção escravista, e que teria, com base no racismo, um papel fundamental nos processos de estratificação social pós-abolição. E, por consequência, nas práticas culturais negras enquanto “culturas de resistência”; percebe-se um paralelo com as proposições de Stover (2016), destacando, essa autora, o papel do “som” e da “escuta” em tais práticas de resistência.

Por fim, a autora trata do tema da “branquitude” e da capacidade de criar alteridades sem observar a si mesmo. Sobre tal tema, trataremos adiante, principalmente no papel dessa mesma branquitude na (re)produção do “racismo institucional”.

Pacto da Branquitude e Silenciamentos

No primeiro semestre de 2023, foi elaborada no PPGM/UNIRIO uma disciplina comum a todas as linhas de pesquisa. Ao longo da disciplina que, em sua proposta, era bastante “aberta” no sentido de que os diversos professores convidados poderiam propor qualquer tipo de tema ligado a uma temática bastante ampla: a “voz”. Ocorreu uma grande concentração de abordagens centradas em vanguardas europeias, principalmente entre o final do século XIX e início do século XX. Tais abordagens pouco historicizavam as obras e correntes artísticas abordadas, se concentrando, em geral, no debate estritamente estético.

Tal recorrência temática, somada a uma ausência completa de culturas africanas e da pouca ocorrência de discussões sobre culturas afrodiaspóricas, levou a um questionamento feito pela aluna Luiza Nascimento que, diante de uma disciplina que se propunha a falar de “vozes”, destacou a ausência das “vozes” negras em um sentido amplo. Tal provocação

resultou em um acalorado debate e é a respeito dos apontamentos de Luiza que iremos desenvolver algumas reflexões, considerando o debate subsequente.

Retomando a discussão de Stover (2016) sobre os sentidos políticos do som e da escuta, é evidente a gravidade de termos, em uma disciplina da pós-graduação em Música, um enorme conjunto de aulas que trata de questões estéticas, e reflexões filosóficas a elas atreladas, sem dar a devida atenção, quando não ignorando por completo, aos contextos sociais e históricos de produção dessas obras bem como a maneira como as escutamos.

É importante que façamos perguntas como: são produzidas no continente que produziu e protagonizou a colonização, o imperialismo e a escravidão? Em qual momento histórico? Quais disputas estavam em jogo? Se produzidas no Brasil, foram em qual contexto? Quais eram as disputas presentes ali? Como interferem e dialogam com as produções de identidade nacional, o mito da democracia racial e outros elementos centrais e fundantes de nossos processos históricos? Como as relações raciais interferem nas relações de trabalho nas quais tais obras foram produzidas? Como interferem em nossa escuta?

Além dos questionamentos acima – e tantos outros possíveis –, o fato de obras, autores e determinados debates serem apresentados sem maiores contextualizações parece partir da ideia de que o alunado conhece ou, pelo menos, deveria conhecer e ter algum nível de “intimidade” com tal repertório. Ou seja, que isso deveria ser de conhecimento comum e, portanto, canônico. Cria-se uma desproporção tremenda entre, de um lado, repertórios bastante específicos de vanguardas e da música erudita europeia, e, de outro, musicalidades brasileiras, principalmente as relacionadas às culturas afrodiaspóricas que, ainda quando foram citadas, raramente foram tratadas em suas complexidades, significados políticos, questões ligadas às relações desiguais de poder, e, principalmente, às relações raciais.

Ainda mais grave é a falta de pluralidade epistemológica. Ou seja, ainda quando artistas e musicalidades negras aparecem em debate, são tratados como objetos de análise a partir de uma racionalidade bastante eurocêntrica, mantém-se aí uma alteridade que reforça as hierarquias raciais⁹ que são, por definição, o próprio racismo manifestado ali no plano institucional.

⁹ Tal hierarquização é justamente a definição do conceito de racismo, não em termos legais, mas sim, em termos sociológicos. Trago aqui as palavras do professor Kabenguele Munanga a respeito do tema: “Criado por volta de 1920, o racismo enquanto conceito e realidade já foi objeto de diversas leituras e interpretações. Já recebeu várias definições que nem sempre dizem a mesma coisa, nem sempre têm um denominador comum. Quando utilizamos esse conceito em nosso cotidiano, não lhe atribuímos mesmos conteúdo e significado, daí a falta do consenso até na busca de soluções contra o racismo.”

Um exemplo anedótico de tal argumento está no fato de que, em uma das aulas da disciplina, uma das professoras, perguntou o tema de pesquisa de cada um dos alunos e, ao ouvir que o tema de uma das pesquisas era afrofuturismo, entendeu se tratar de “afrofuturismo”, achando muito interessante a proposta. Ao ser corrigida, e ouvir corretamente qual era o tema em questão, não teve outra saída que não perguntar: “– O que vem a ser esse tal de afrofuturismo?”. É, desse modo, evidente que existe um cânone e, o tal “afrofuturismo”, assim como diversas musicalidades negras, estão ausentes dele. No que depender do atual formato do PPGM/UNIRIO, seguirão se formando doutores em Música – os futuros professores do IVL – que podem atravessar mestrado e doutorado sem nunca tomar contato com tais saberes. Sem, por exemplo, nunca ouvir falar, ler ou conhecer minimamente algo sobre musicalidades e epistemologias africanas ou indígenas, embora conheçam os mais variados movimentos de vanguarda europeia.

Ao propor uma disciplina na qual o corpo docente pode selecionar entre seus campos de pesquisa e de interesse uma temática para preparar uma aula, o caminho mais esperado é que algo assim se dê. A tendência das instituições é reproduzir as relações de poder da sociedade. A chave para pensar tal processo se dá a partir dos debates sobre “branquitude”, “pacto narcísico” e “racismo institucional”. Como afirmou Silvio de Almeida (2020), em citação anterior, se nada fizer em sentido contrário, as instituições reproduzem as relações raciais. Tal debate é mais do que urgente e sua importância já foi reconhecida pelo próprio colegiado, como indica uma nota elaborada pelo próprio, intitulada “*Nota do Colegiado do Instituto Villa-Lobos sobre racismo estrutural e eurocentrismo em seus Cursos*” que assim diz:

O colegiado do Instituto Villa-Lobos (UNIRIO), em reunião extraordinária realizada nos dias 8 e 22 de Janeiro de 2021, após uma série de debates com convidados nacionais e internacionais, e em sintonia com as reivindicações feitas pelo corpo discente, decidiu vir a público para reconhecer que, apesar dos

Por razões lógicas e ideológicas, o racismo é geralmente abordado a partir da raça, dentro da extrema variedade das possíveis relações existentes entre as duas noções. Com efeito, com base nas relações entre “raça” e “racismo”, o racismo seria teoricamente uma ideologia essencialista que postula a divisão da humanidade em grandes grupos chamados raças contrastadas que têm características físicas hereditárias comuns, sendo estas últimas suportes das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas e se situam numa escala de valores desiguais. Visto deste ponto de vista, o racismo é uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural. O racista cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, lingüísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo a qual ele pertence. De outro modo, o racismo é essa tendência que consiste em considerar que as características intelectuais e morais de um dado grupo, são conseqüências diretas de suas características físicas ou biológicas” (Munanga, 2004, p. 24).

importantes avanços das últimas décadas, os cursos de música oferecidos ainda são marcados por um forte eurocentrismo, refletindo o racismo estrutural que, historicamente, tem caracterizado a sociedade. Valorizando a luta pela justiça social, o respeito às diferenças, a pluralidade de ideias e reconhecendo a importância do trabalho crítico com diferentes epistemologias e legados histórico-culturais dentro do contexto da universidade pública brasileira, este colegiado se compromete, a partir do diálogo fundamental com as(os) discentes e a sociedade em geral, a promover mudanças concretas, a curto, médio e longo prazo, nos currículos e, de forma mais ampla, em suas atividades de ensino, pesquisa e extensão¹⁰.

O curioso é que, sendo confrontados com tais questões, alguns membros do corpo docente assumem o problema e dizem que decorre de suas formações eurocêntricas, não sendo possível, portanto, devido ao seu próprio desconhecimento, propor outros caminhos temáticos e epistemológicos. O que parece não perceber é que, reproduzindo as mesmas lógicas e hierarquias, estão operando no sentido de que os futuros professores doutores que os sucederão tenham tido formação similar e repitam as mesmas práticas. Ou seja, atuam na manutenção da instituição tal como está. E, mais do que isso, estão (re)produzindo práticas racistas. Não havendo neutralidade possível, o racismo institucional se manifesta também na escolha de debates, bibliografias, repertórios e epistemologias. São práticas que mantêm e reforçam os lugares de privilégios e fazem com que o corpo discente do PPGM não reflita a demografia racial da sociedade na qual está inserida. Além disso, reforça a tendência de manter a avassaladora ausência de pessoas negras no corpo docente.

Uma mudança real exige o compromisso de todo o corpo docente com transformações profundas e radicais. Mas isso se torna difícil na medida em que as críticas que apontam tais problemas são, muitas vezes, ouvidas como uma acusação pessoal. Como se o docente estivesse sendo chamado de “racista”. Demonstrando, assim, uma falta de contato com a vasta bibliografia que discute as relações raciais no Brasil que costumam convergir para o entendimento de que o problema racial em nossa sociedade não é gerado (grosso modo) por pessoas que declaram não gostar de pessoas negras e proferem discursos supremacistas brancos. O problema é, antes, ligado a uma socialização racista comum a todos.

Ou seja, não se trata de apontar quem é ou não racista. Tão pouco é o caso de pessoas brancas correrem para se afirmar como não racistas. O ponto realmente relevante é cada pessoa branca identificar em si os elementos racistas de sua construção subjetiva; pensar suas condições de privilégios e vantagens sociais enquanto pessoa branca; observar como suas

¹⁰ Disponível em: <http://www.unirio.br/proreitorias/cla/ivl/news/nota-do-colegiado-do-instituto-villa-lobos-sobre-racismo-estrutural-e-eurocentrismo-em-seus-cursos>. Acesso em 13/12/2024.

práticas (re)produzem ou deixam de enfrentar esse mesmo sistema do qual é beneficiária; observar como suas falas e ações (re)produzem imagens e ideias degradantes a respeito das pessoas negras. É importante observar que todo esse conjunto citado não passa necessariamente pela intenção de ser um agente (re)produtor do racismo, pelo contrário, para tal, basta a falta de consciência a respeito do papel social e político que cada pessoa branca ocupa e exerce.

A falta de compreensão de tais perspectivas básicas faz com que essas mesmas pessoas brancas se apressem em citar os mais esdrúxulos exemplos para provar o seu “não racismo”. É assim que essas mesmas pessoas recorrem a “argumentos” do tipo: “Sou amigo/a de fulano”, “trabalhei com ciclano”, “minha família é misturada”, “minha avó era negra”, “eu sou do candomblé”, “eu frequento escola de samba”, etc. Tal linha argumentativa, na prática, só serve para esvaziar o debate, de forma que, ao invés de uma reflexão complexa e profunda sobre os processos operados pelo racismo estrutural, o que se realiza é uma conversa sobre o quanto a pessoa branca em questão não é racista e o quão difícil é, para ela, participar desse tipo de discussão. Tal processo é tão infrutífero e desgastante que faz com que pessoas negras acabem, muitas vezes, deixando de abordar tais questões e levantar tais debates. Ou seja, existe um silenciamento. Quando se pensa em tais processos dentro do contexto das aulas do PPGM/UNIRIO, devem-se acrescentar aí as disparidades das relações de poder postas, não só pela relação professor-aluno, mas também pela assimetria racial entre os alunos negros e professores brancos.

Silenciamento é precisamente um dos pontos centrais do livro de Grada Kilomba “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano”. Ao abordar tal questão, a autora traz a impactante imagem da “Escrava Anastácia”¹¹ (Kilomba, 2020). Em uma disciplina construída em torno da “voz” e onde, de muitas formas, as vozes negras estiveram (em larga medida) ausentes, cabe trazer as indagações provocativas trazidas por Grada a respeito do silenciamento.

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem de ficar calada/o? O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o sujeito colonial falar, a/o colonizadora/or terá de ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “Outra/o”. Verdades que têm sido negadas,

¹¹ Retrato feito pelo pintor francês Jacques Arago, entre 1817 e 1818, de uma mulher negra escravizada que usava uma máscara cobrindo sua boca. Não existe uma história oficial dessa mulher que foi batizada com o nome de Anastácia, mas ela tornou-se uma figura icônica para o mundo africano e afrodiaspórico, tanto politicamente quanto para as espiritualidades de matriz africana (Kilomba, 2020, p.35-36).

reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. Eu gosto muito deste dito “mantido em silêncio como segredo”. Essa é uma expressão oriunda da diáspora africana e anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (Kilomba, 2020, p. 41)

Kilomba segue afirmando que o “medo branco” de ouvir as revelações que poderiam vir da fala do “sujeito negro” poderia ser articulado com a noção freudiana de “repressão”, que se trata de afastar-se de algo indesejável, mantendo esse elemento indesejado distante do consciente. De forma que verdades indesejáveis, por causarem ansiedade, culpa ou vergonha, são mantidas inconscientes (Kilomba, 2020). Porém, a culpa e a vergonha podem ser entendidas como estágios pelos quais o sujeito branco precise passar. Assim, Kilomba traz um discurso público de Paul Gilroy no qual o sociólogo afirma que, para ser capaz de ouvir, o sujeito branco precisa superar cinco diferentes mecanismos de defesa do ego, que seriam: “negação”, “culpa”, “vergonha”, “reconhecimento” e, por fim, a “reparação”¹² (Kilomba, 2020, p.41-43). Esta autora vai fazer uma descrição de cada uma dessas etapas e, aqui, destacamos um pequeno trecho do que ela diz a respeito da culpa:

Culpa é vivenciada em relação a um ato já cometido, ou seja, o racismo já aconteceu, criando um estado emocional de culpabilidade. As respostas comuns à culpa são a intelectualização ou racionalização, isto é, a tentativa do sujeito branco de construir uma justificativa lógica para o racismo; ou descrença, assim o sujeito branco pode dizer: “Nós não queríamos dizer isso nesse sentido,” “você entendeu mal,” “para mim não há negras/os ou brancas/os, somos todos humanos.” De repente, o sujeito branco investe tanto intelectual quanto emocionalmente na ideia de que a “raça”, na verdade, não importa como estratégia para reduzir os desejos inconscientes agressivos em relação às/aos “outras/os”, bem como seu sentimento de culpa (Kilomba, 2020, p.44-45).

Para que seja possível vislumbrar um horizonte no qual as mudanças urgentes sejam postas em curso, é crucial que o corpo docente, como um todo, supere as fases da negação e da culpa e avance no entendimento de sua própria ação na perpetuação do problema que já foi reconhecido pelo próprio colegiado. Arelado ao estudo da vasta produção intelectual sobre relações raciais, outro caminho que pode ser importante para o curso docente é o do “letramento racial”, proposição da antropóloga France Winddance Twine na qual os sujeitos brancos, no processo de desconstrução do racismo presente em suas identidades brancas,

¹² Proposta similar, baseada em estágios de desenvolvimento de uma identidade racial branca no sentido de ser tornar não racista foi elaborada por Janet Helms que identifica seis etapas: contato, desintegração, reintegração, falsa independência, imersão/emersão e autonomia. (Bento, 2014a, p. 43-45)

percebem a si mesmos como racializado, produzindo novos sentidos e desidentificando branquira de branquitude (Schucman, 2020).

Aquilombamento

Os relatos e debates acima fornecem uma boa amostra da urgência de um aquilombamento¹³ no Instituto. Aquilombar é uma questão de fortalecimento político; cuidado com a saúde mental de pessoas atravessadas pelo racismo; a ampliação do repertório de práticas sonoras e de bibliografias no sentido de seu enegrecimento¹⁴; levar para o ambiente universitário um conjunto de saberes que ali estão ausentes; montar um curso com uma enorme presença negra no corpo discente e quase totalidade no corpo docente, só pode ser entendido como um aquilombamento. Mas como nasce esse aquilombar?

Trata-se de uma “confluência” (Santos, 2023a; 2023b) de muitos rios e muitas águas. Trata-se, primeiramente, do encontro de lutas individuais de pessoas negras que, ao longo de suas trajetórias de vida – que inclui, mas não se resume à – vida acadêmica, precisaram enfrentar a branquitude; provar a validade de suas pautas; a relevâncias de suas sonoridades e autores; precisaram, enfim, apontar o racismo operado por uma branquitude que teima em fingir não perceber os efeitos de suas ações.

Tal convergência se concilia com ações de pessoas brancas aliadas que, privilegiadas pela própria branquitude e participantes do reduzido grupo de participantes do corpo docente, questionam esta mesma estrutura de poder e propõem mudanças, desafiando o esquema de cumplicidade instaurado.

Em tal estado de coisas, duas propostas convergem¹⁵. A proposta do grupo de pesquisa denominado “Outras Vozes”, coordenado pelo professor Vincenzo Cambria, no qual se debatia a importância da criação de uma disciplina que discutisse relações raciais e música. E o convite feito pela professora Inês Rocha ao aluno Thiago Borges para elaborar uma disciplina sobre relações raciais após uma exposição do mesmo em uma aula de uma disciplina ministrada por ela e outra professora do Programa, Silvia Sobreira. Tal

¹³ Tal noção dialoga com o conceito de “quilombismo” de Abdias Nascimento (Nascimento, 2019, p. 281).

¹⁴ Aqui entendo como inclusas as pessoas que foram entendidas como “negras e negros da terra”, ou seja, os povos originários.

¹⁵ Em consonância também com iniciativas como o Coletivo Mwanamuziki, encontro de saberes e do quilombo do pensamento negro.

convergência gerou a ideia de uma disciplina que fosse coletivizada entre as pessoas que estavam, enquanto corpo discente, se expondo e travando tais debates em diversos espaços da instituição.

Assim, surgiu a disciplina que tem na coletividade e no protagonismo negro os seus pilares, o que justifica a propriedade do título. Percebendo-se enquanto coletivo já existente e operante, os estagiários docentes resolveram formalizar tal agrupamento nomeando-se “Coletivo Negro Elza Soares” e, posteriormente, “Coletivo Negro e Grupo de Pesquisa Elza Soares”.

A disciplina foi divulgada nas redes de contatos dos integrantes do Coletivo e o resultado foi surpreendente. Um auditório lotado, com um público majoritariamente negro que incluía, além dos alunos da graduação e pós-graduação do IVL, alunos de outros cursos da própria UNIRIO ou de outras instituições, vindos de cursos como Ciências Sociais, docentes ou pós-graduandos de outros cursos ou instituições, além de pessoas sem vínculos institucionais que participam presencialmente ou no formato remoto.

Além das aulas ministradas pelos membros do Coletivo, um conjunto de intelectuais, pesquisadores e artistas foram convidados a ministrarem aulas, fazendo da disciplina um complexo e rico caleidoscópio de saberes, criações, reflexões, epistemologias oriundas e/ou referenciadas em populações e culturas negras africanas ou afrodiáspóricas.

Infelizmente, como era de se esperar, uma ação contra-hegemônica que tem por natureza um caráter de desafio a um dos principais pilares de sustentação institucional acadêmica – ou seja, a branquitude e seu pacto narcísico – gerou inúmeras críticas e incômodos e pagou um preço por isso. Algumas alianças com a branquitude demonstraram sua usual fragilidade. Parte daqueles que se anunciam antirracistas, portanto, aqueles que afirmam romper com o “pacto narcísico” ou, para usar os termos de Charles Mills, aqueles que, apesar de não “signatários” do que ele nomeia de “contrato racial”¹⁶, são “beneficiários”

¹⁶ O “contrato racial” é uma teoria elaborada pelo filósofo negro jamaicano Charles Mills que denuncia um “mal-estar” civilizatório gerado ao longo dos últimos quinhentos anos pela dominação europeia e a gradual ascensão de um sistema político não nomeado pelos teóricos brancos, a “supremacia branca”. Tal sistema, a “supremacia branca global”, estrutura as regras formais e informais, privilégios socioeconômicos e até mesmo direitos e deveres. De tal forma que, se contrapondo ao “contrato social” – e estando, portanto, como o declarado pelo próprio Mills, localizado, “orgulhosamente na longa e honrosa tradição da teoria oposicional negra, a teoria daqueles a quem foi negada a capacidade de teorizar, as cognições de pessoas que rejeitam sua subpessoalidade oficial” (Mills, 2023, p.183) –, que sustenta a ideia de que o a legitimidade do governo seria afixada pelo consentimento entre indivíduos considerados iguais, Mills afirma que o contrato racial é realizado entre os brancos, os racialmente homogêneos, e sustentado pela violência racial destinada aos demais, ainda que se apresente como um “contrato ideal” e “supostamente neutro” (Carneiro, 2023, p.33-38).

do mesmo (Mills, 2023, p.43-44) no auge de sua posição superiormente assimétrica no conjunto de relações de poder postas, decidem o que é ou não recomendável em termos de ações e posicionamentos dos negros que buscam assumir protagonismo. Ora, tal atitude se revela no tom condescendente que busca definir e “ensinar” como devem agir. Ora, a ação se mostra mais contundente e vem em forma de censura ou condenação.

Como afirma Sueli Carneiro, o negro é, assim, o indivíduo a “ser corrigido”. Não é preciso explicitar as razões para tal correção e nem abrir o direito de defesa, já que o negro é aquele a quem a presunção de culpa é cabida. Segundo a autora, “é isso que autoriza qualquer branco a sentir-se especialista em negro e nas relações raciais, bem como estar à vontade para vocalizar o que seja melhor, ou o que melhor convém para o negro” (Carneiro, 2023, p.124-125). O preço pago por aqueles que ousaram “escapar da vigilância e driblar os interditos” é o constrangimento, a demonstração de sua inadequação e, no limite, não raro, o seu “assassinato moral” (Carneiro, 2023, p.131).

Houve um ato disruptivo, a respeito do qual não cabe entrar em detalhes por dois motivos. O primeiro é que a intenção não é expor um indivíduo ou conjunto de indivíduos, mas sim de tratar de um problema sistêmico. O segundo é que as razões não foram devidamente debatidas ou sequer explicitadas ao próprio Coletivo – o que nos parece extremamente sintomático e em infeliz sintonia com as reflexões de Carneiro (2023). Tal rompimento, além de inviabilizar a continuidade do projeto no semestre seguinte, ainda que não caiba entrar em maiores detalhes pelos motivos já expostos, no entendimento desta dupla de autores – que não fala em nome do coletivo como um todo – diversos elementos violentos foram gerados, que em muito se distanciam de qualquer discurso antirracista ou de supostas alianças.

Avaliando as experiências do Curso

A experiência do “Aquilombamento” no IVL/UNIRIO foi muito mais do que uma experiência de “estágio docente”, mas uma experiência de aquilombamento, como o próprio título da disciplina propõe. Ou seja, de acolhimento das demandas silenciadas, reprimidas ou invisibilizadas, na esteira do racismo estrutural histórico tão revelador dessa nação apartada, outrora escravocrata, chamada Brasil, relativas a conteúdos, práticas e, sobretudo,

musicalidades entendidas como inerentes à identidade negra – seja esta africana ou afrodiáspórica.

A importância desse curso, em particular no IVL da UNIRIO, um instituto cuja coordenação e corpo docente até hoje, ao que parece, tem dificuldade de trazer elementos da cultura negra – que representa mais da metade da população brasileira – para dentro de seus espaços, é, sem dúvida, descomunal. E não se trata apenas de falar a respeito e tocar a música preta, tendo como fundamento seus inúmeros contextos, mas de trazer pessoas negras – a começar por nós alunos do doutorado e mestrado – pertencentes a diferentes manifestações culturais afrocentradas para ministrar aulas na UNIRIO.

A disciplina, por seu caráter inédito e “quilombista”, mobilizou uma série de alunos de dentro e de fora da universidade, de perfis variados – e não apenas da música –, que puderam suprir sua carência e curiosidade acerca de temas essenciais para a formação de qualquer cidadão brasileiro, como é o caso do letramento racial, por exemplo. É impossível entender a música no Brasil sem que também entendamos as relações étnico-raciais que permeiam esse universo. Os quatro alunos que se prontificaram a organizar e ministrar aulas na disciplina o fizeram com um empenho coletivo, comunitário, como um grupo que de fato estava tentando construir um espaço inclusivo para a negritude e suas questões culturais e identitárias no interior de uma instituição onde a herança colonial, por razões óbvias, ainda se faz presente – inclusive na composição de seu corpo docente.

O engajamento da turma, nesse sentido, foi um termômetro excelente para que percebêssemos o quão importante foi – e está sendo – o projeto. Para nós, portanto, o estágio docente foi uma experiência incrível. Agradecemos a autonomia a nós conferida pelos professores responsáveis pela disciplina e lamentamos que a continuidade da mesma nesse semestre tenha sido impedida ou protelada por razões que nenhum de nós de fato compreendeu, uma vez que o Aquilombamento, sem dúvida, integra um processo coletivo e afroreferenciado rumo à pluralidade de perspectivas que são reflexo da dinâmica social, e pelo qual, mais cedo ou mais tarde, em menor ou maior grau, as universidades brasileiras terão de passar – sob pena de ficarmos eternamente confinados aos cânones europeus de séculos passados que não contemplam a brasilidade.

Avaliação dos Alunos

Ao final do semestre, os alunos elaboraram e apresentaram seus trabalhos de conclusão, além de preencher um questionário de avaliação da disciplina. Ambos corroboram com a avaliação que está sendo apresentada aqui. A quase totalidade dos trabalhos foi de excelência, tecendo robustos diálogos com os debates e bibliografia do curso. No questionário de avaliação foi muito destacada a importância da disciplina no contexto do IVL e o desejo de que a iniciativa tenha continuidade, sendo ressaltada a sua qualidade.

Um fator negativo apresentado por alguns alunos na avaliação da disciplina – e com o qual concordamos – foi a questão das dificuldades técnicas no que diz respeito ao seu caráter híbrido (presencial e on-line). Houve problemas de conexão, dificuldades com som, com compartilhamento de materiais audiovisuais e pequenos atrasos gerados por conta destas mesmas dificuldades. A questão é de difícil solução por estar diretamente ligado às condições estruturais do IVL que, não possuindo o equipamento adequado para esse tipo de formato, exige que o conjunto de professores – entre estagiários docentes e professores responsáveis – se organize para operar a transmissão virtual com seu próprio material, incluindo celulares e computadores pessoais, que variavam de acordo com a disponibilidade, o que exige uma logística difícil de operar.

Destacamos aqui algumas respostas extraídas do questionário de avaliação:

Como você avalia a organização do curso?

- Muito satisfatória. Acho que podia melhorar a organização online, pensar melhor as aulas pra atenderem ambos formatos. Microfones pra PC pode ajudar muito na comunicação. Pedagogicamente achei bem organizado e dividido.
- Impecável! A organização no drive, a possibilidade de assistir online e o uso do grupo no celular foram fundamentais. A internet ajudou bastante, mas fiquei me perguntando como seria para quem não tem acesso a rede.
- Achei muito bem pensada para a proposta e totalmente coerente com a realidade prática de todos no sentido de que facilitou muito ter aulas presenciais e online concomitantemente.
- Ótima. Adorei o formato de convidados nas aulas e a rotatividade dos professores. Por mais que fossem assuntos diferentes, as conexões entre os temas foi nítida e a multiplicidade de perspectivas enriqueceu demais o curso.

Como você avalia o conteúdo e discussões propostas para as aulas?

Pertinentes, necessárias, obrigatórias. Pra mim deveriam estar a título de conteúdo curricular das licenciaturas de todo país! Conteúdo farto, distinto entre várias áreas relevantes, com a presença de mestres e mestras.

– O conteúdo é um sonho! Na moral mesmo. Tudo que eu sempre sonhei em estudar, discutir, pensar em uma única "matéria". Sei lá! Deveria ter uma faculdade inteira só sobre o conteúdo que abordamos.

– Começar todo o papo como começamos com a escolha de um vocabulário, com os termos adequados, para se pensar e discutir tais assuntos foi bem importante. Achei muito bom começar com o livro do Silvio e depois o da Cida. Tive que ler o livro da Cida duas vezes, pois na primeira leitura eu ficava repetindo: "Opa! Isso não tem nenhuma relação com a música. É muito maior! Este livro é para a vida".

– O conteúdo foi transmitido de forma super leve por todos os professores e convidados. Entendi que todo o conteúdo abordado por cada um dos professores é realmente uma extensão da vida de cada um dos docentes. Senti todos muito empolgados em passar este conteúdo para frente de forma muito generosa.

– Discussões e conteúdos muito pertinentes, que infelizmente ainda não estão consolidados nas grades curriculares de graduação e pós. Foi bastante inovador pros padrões de disciplina das universidades e acho que gerou um precedente excelente para que tenham mais matérias como essa.

– Todos muito pertinentes e atuais, necessários a uma revisão epistemológica de muitas teorias em aplicação. Compreendo que a ideia era um olhar amplo para as questões propostas (que foi muito bem executado), mas manifesto aqui meu desejo em haver uma continuidade desta disciplina enquanto "tópicos especiais" para aprofundamento de algum eixo em específico, principalmente em direção a temática de "práticas sonoras negras" e toda a multiplicidade de sentidos envolvida.

Como você avalia a relevância do curso dentro do quadro de disciplinas do Instituto Villa-Lobos, ou dentro das ofertas da UNIRIO?

– Como eu disse, fundamental. Deveria ser componente curricular, para chacoalhar as estruturas dessa UNIRIO tão conservadora e colonizada

– É preciso ter mais disciplinas como essa e que os professores do Iv1 estejam abertos a pensar suas matérias por um outro ponto de vista

– Posso dizer que tenho interesse em fazer o mestrado profissional na UNIRIO junto da faculdade de música e fui parar na turma como ouvinte em busca de um repertório teórico. O curso foi de extrema relevância, pois mais que um repertório para escrever um projeto acabei encontrando milhares de caminhos, possibilidades de estudo, pesquisadores, profissionais, pessoas ... algo realmente gigante. Pode até não dar em nada com relação a vida acadêmica ou no mestrado, mas mudou a minha percepção com relação ao meu trabalho. Quando muda o vocabulário é pq mudou tudo. Neste sentido a proposta de se promover um processo inicial de letramento racial foi incrível e muito feliz.

– ESSA MATÉRIA TINHA Q SER OBRIGATÓRIA!

– O curso por si só já é muito relevante, mas ainda mais dentro do quadro de disciplinas do IVL, principalmente por este ser um espaço hegemonicamente branco e eurocêntrico situado numa cidade com uma cultura tão afrobrasileira como o Rio de Janeiro.

– Fundamental, e acho que pode ampliar ainda mais

– Apesar de não ser aluna da Unirio, sei que foi muito importante pras pessoas dessa instituição. Não é surpreendente que a Unirio preserve bases eruditas, europeias e ligadas à um modelo de ensino preso em cânones brancos, mas é surpreendente que a instituição faça tão pouco pra mudar esse panorama, mesmo com mudanças de pensamento e a entrada de pesquisadores que trazem novas ontologias e epistemologias. Certamente essa disciplina foi um marco

– Uma grande oportunidade poder ter contato com tantos intelectuais negros incríveis, e estar dentro de um ambiente indo de encontro a discussões tão relevantes e conhecer artistas que em outro contexto, não conheceríamos. Super necessário!

– Conheço muito pouco da grade da Unirio (ao menos de música), pela visão da Letras, geralmente conhecemos a Unirio como uma universidade que trata de questões extremamente contemporâneas, donde veio a surpresa de disciplinas como está não serem comuns à grade de música. Avalio a disciplina como de suma importância, seja pela urgência do atravessamento racial nas pesquisas da música, seja pela necessidade universal de reduzir os muros da universidade quanto ao que está sendo efetivamente produzido nas ruas.

– Acho importante demais haver uma disciplina como essa. Fiz licenciatura em música pela UFRJ e não tive nenhuma disciplina que discuta minimamente tópicos sobre letramento racial ou manifestações musicais afrodiáspóricas. Imagino que o caso do Instituto Villa-Lobos não seja muito diferente. Acho importante que haja um contraponto ao restante das disciplinas, que são muito mais focadas em práticas eurocentradas, além de na grande maioria das vezes tirarem completamente da equação as questões de contexto que envolvem as práticas sonoras. Foi muito bom também conhecer a produção de músicos e intelectuais negros que não estão dentro do IVL.

A estrutura híbrida (on-line e presencial) foi efetiva na participação do curso?

– Fundamental, sem ela não teria terminado. Por isso, sugiro incrementar o áudio e imagem compartilhados, para que fique ainda melhor e mais estimulante.

– Foi sim. Eu preferia estar de forma presencial, porém por economia de passagem acabei fazendo grande parte do curso online.

– Para mim foi essencial para que eu pudesse permanecer no curso, achei uma alternativa extremamente democrática e efetiva. Acredito que só precisa ser reavaliada a maneira de transmissão, pois muitas vezes passamos por problemas envolvendo as tecnologias de vídeo e áudio.

Como você avalia a proposta da disciplina e sua relevância em sua pesquisa ou prática musical?

– Eu não tenho palavras pra agradecer por tudo que eu ouvi e aprendi na disciplina. Minha pesquisa dialoga com a educação antirracista e poder ouvir de Lwiza,

Thiago, Pedro, Vilmar, Gleu, Mayombe Andre enfim, foi muito engrandecedor em termos pessoais, bibliográficos e acadêmicos.

– Avalio como relevante tanto para minha pesquisa quanto para minha prática musical e docente.

– Acredito que me mostrou um novo caminho a pensar musicalidade. Eu tinha trancado a faculdade pois não conseguia muito me identificar e foi muito importante pra mim entender que tem como muita coisa ser diferente e que não devemos aceitar tão facilmente o que nos foi imposto como o certo. Há outros caminhos para estudar música no Brasil que não o caminho europeu.

– Eu sinto que encontrei pares. Mesmo que não trocando pessoalmente eu sinto que tem pessoas pensando como eu e com angústias como as minhas. Quando digo pares me refiro a outros artistas, autores, escritores, inventores de instrumentos, músicos, outros povos ... todas as referências apresentadas por professores, alunos e convidados.

– Ainda que não tenha trocado uma ideia ou trabalhado com A ou B pessoalmente todas as informações apresentadas estão guardadas com muito carinho para serem usadas no momento certo. A partir do momento que me foi apresentado uma determinada referência, esta referência passa a me constituir de alguma forma. Se pudesse pesquisava sobre tudo que dito e sobre tudo que foi apresentado. :)

– Na prática! No foco da minha ideia de obter um repertório para justificar uma possibilidade de projeto para o mestrado profissional o curso foi fundamental. Tanto que rescreei várias das minhas propostas não só para o mestrado, mas tb. para editais.

– Tenho me dedicado a escutar todas as referências que foram apresentadas por vocês. Bandas, sons ritualísticos, DJ's, podcast, entrevistas, cultos, funk, melôs, sambas... Um material super rico, super vasto. Não sei dimensionar o tamanho deste impacto ainda.

– Curiosamente passei o curso com uma pergunta na cabeça (não faço a menor ideia de onde veio este questionamento): Quem são as mulheres no Violão de nylon no Brasil? Quais foram e quem são as mulheres negras no violão de nylon no Brasil? Esta pergunta que tem ecoado na minha cabeça só pode ser fruto de tudo que foi visto com vocês. O mais legal é q é uma pergunta que tem total relação com o que estudamos mesmo sem ter se falado sobre isso exatamente. Já pensei até em transformar este tema em uma proposta para o mestrado profissional ... Um livro, uma animação talvez.... Ou seja, acredito em um impacto profundo na minha forma de pensar o universo da música a partir desta vivência como ouvinte junto de vocês.

– Com relação a prática/pesquisa musical estou estudando o JUNGLE (drum and bass) mais do que nunca. É um estilo de música eletrônica que absorveu o samba de uma forma muito rica e acredito que seja possível fazer o mesmo com muitos ritmos afrodiáspóricos. É um som que se desenvolve ali pela década de 90, muita gente preta no rolê, muita influência da música jamaicana ... nos anos 2000 influência do samba ... Um recorte tecnológico muito legal (do vinil até o streaming) ... Ou seja um estilo onde eu consigo ver tudo que foi estudado.

– No contexto de arte e cultura q estamos vivendo é uma proposta q nos coloca em contato com nossa ancestralidade, história e estéticas sonoras

– Indispensável

– É uma proposta digna de expansão e refinamento já os ministrantes do curso e os convidados eram tão plurais quanto necessários para se repensar o paradigma acadêmico. Quanto à prática musical acredito sinceramente que fui incentivado a pesquisar mais por conta própria e ainda ter mais contato com as pessoas envolvidas nesse fazer musical.

– A disciplina superou minhas expectativas, achei o conteúdo muito bem planejado e foram excelentes as participações. Em minha prática musical abriu meus horizontes em relação ao universo que são as culturas e as práticas sonoras negras. E, além disso, foi muito interessante ter essa aproximação com a pós-graduação em Música, despertando meu desejo pela pesquisa.

– Pra mim é de extrema importância pra minha pesquisa

– Achei super relevante pra diferentes áreas e me permitiu somar a pesquisa musical na minha formação em antropologia da arte.

– Pude conhecer mais artistas negros que em outro contexto não conheceria e me inspirar com novas sonoridades, e materiais teóricos que vão embasar futuras pesquisas.

– Minha pesquisa em linguística aborda a relação entre música e política linguística em Cabo Verde. Uma Cabo Verde que em seu primeiro movimento literário e intelectual conflituosamente "negou" África em sua constituição, ainda que não seja tão simples assim. Há, porém, um movimento que aparenta ser coeso na música caboverdiana atual em um retorno a elementos relacionados à africanidade e à negritude. Neste sentido a bibliografia do curso foi essencial (e permanecerá, pois há textos que precisam ser lidos e relidos) no intuito de compreender os elementos envolvidos nas práticas sonoras negras e como eles são incorporados no guarda-chuva da world music.

– A disciplina mudou consideravelmente a forma como eu planejava abordar a temática da minha pesquisa. Me possibilitou ficar mais atento a como as questões raciais estão presentes em todos os âmbitos das relações sociais, e como a compreensão de uma série de questões fica completamente prejudicada se não levarmos essas questões em conta.

Você tem sugestões para futuras edições do curso?

– Considero que poderia ser interessante avaliar a integração com laboratórios de estudos das relações étnico-raciais no Rio de Janeiro.

– Só peço para que não termine esse curso, pois é muito importante para o futuro que a faculdade vai tomar

– Que eu possa seguir como ouvinte! :)

– Uma especialização

– Acho interessante ter mais práticas musicais e artísticas em geral.

– Alguma coisa falando sobre mulheres negras na música. (Brasileira e mundial)

– Continuem o curso como ele foi pensado e mantenham ele íntegro sem dar protagonismo para qualquer branquitude acadêmica individualista, pois como coloca Kwame Ture, é melhor uma revolução do que uma reforma.

– Algo relativo a educação musical , ao teatro musical , a biografias musicais Talvez conversar com outros coletivos negros ou não brancos que tenham feito propostas similares nos seus programas de pós para pegar dicas ou ter um intercâmbio de pesquisadores. Mas o curso foi super completo, claramente pensado e elaborado com muita dedicação. Uma outra ideia talvez fosse a realização de algumas aulas fora da Unirio, se possível. Conversamos com realizadores, pesquisadores e artistas que atuam em espaços de saber fora da universidade, então penso que, se houver condições, aulas lá também seriam importantes, por exemplo em mostras de cinema, atelie ou quilombos em que a presença dos alunos e professores fosse desejada é claro

– Enquanto curso, nenhuma, mas a formação de um Grupo de trabalho ou pesquisa que pudesse manter vínculos entre pesquisadores da temática seria algo sensacional. Para que pudéssemos trocar figurinhas, indicações de leitura e, vez por outra, seminários temáticos para difusão e ampliação das pesquisas.

Conclusão

A única conclusão que poderíamos apresentar ao fim deste trabalho é a urgência de mudanças radicais no IVL. Além de reforçar as hierarquias e assimetrias nas relações de poder geradas pelo racismo estrutural e institucional, os muitos tipos de silenciamento produzem efeitos catastróficos para a saúde mental de alunos negros, sendo mais um fator de afastamento dessas pessoas da Instituição, principalmente no PPGM/UNIRIO.

Propomos aqui um conjunto de ações no sentido de gerar as transformações que o colegiado já reconheceu serem urgentes:

- É fundamental a abertura de uma disciplina de relações étnico-raciais no IVL.
- É igualmente importante um trabalho coletivo de estudo de relações étnico-raciais e letramento racial envolvendo todo o corpo docente.
- Urge repensar os processos de abertura de novas vagas para o corpo docente do IVL. A abertura de vagas individuais inviabiliza o respeito ao espírito da legislação de cotas e contribui para a ausência de professores negros e indígenas no quadro docente.
- Seria importante pensar meios de “enegrecer” o corpo docente do PPGM/UNIRIO, principalmente com pesquisadores ligados aos debates das relações étnico-raciais e estudos sobre culturas indígenas, africanas e afrodiáspóricas.

- É importante a elaboração de modelos nos quais pessoas detentoras de saberes ausentes na universidade possam lecionar com a devida remuneração, mesmo que não tenham titulações acadêmicas.
- Diante da consciência de que não existe neutralidade possível no processo de produção de saberes, nos parece fundamental que em todas as etapas de avaliação de pesquisadores e suas pesquisas (processo de seleção, ensaios, qualificação e defesa), leve-se em conta a capacidade do candidato, mestrando ou doutorando de avaliar os impactos sociais e políticos (dentre eles os atravessamentos das relações raciais), de suas próprias pesquisas.

Referências

ALMEIDA, S. L. de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

BENTO, M. A. S. Branqueamento e Branquitude no Brasil. **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 6ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014a.

BENTO, M. A. S. Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. **Identidade, Branquitude e Negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa**. 6 ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014b.

BENTO, M. A. S. **O Pacto da Branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BENTO, M. A. S. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo: Instituto de Psicologia, 2002.

BORGES, T. de S. Carnaval carioca e práxis-sonora: O Batuque Enquanto um Fazer Político Afro-Brasileiro. **Revista Música e Cultura**, [S. l.], v. 13, n. nº.1, p. 107–131, 2024. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2024/01/Carnaval-Carioca-e-Praxis-Sonora.pdf>. Acesso em: xx/xx/xxxx.

BORGES, T. de S. **Na Luta é Que a Gente Se Encontra: uma análise etnomusicológica do Bloco Revolucionário do Proletariado “Comuna Que Pariu!”**. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2023.

CARNEIRO, S. **Dispositivo de Racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

DU BOIS, W. E. B. **The Souls of Black Folk**. South Kingstown, Rhode Island, EUA: Millenium Publications, 2014.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MAMIGONIAN, B. G.; GRINBERG, K. Lei de 1831. **Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MILLS, C. W. **O Contrato Racial: edição comemorativa de 25 anos**. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

MOURA, C. **Dialética Radical do Negro**. 3a. ed. São Paulo, SP: Anita Garibaldi, 2020.

MOURA, C. **Quilombos: resistência ao escravismo**. 3. São Paulo: Editora Ática, 1993.

MOURA, C. **Sociologia do Negro Brasileiro**. 2. ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

MUNANGA, K. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Cadernos Penesb (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira) nº 5**, Niterói, RJ, n. 1ed., 2004.

SANTOS, A. B. dos. **A Terra Dá, A Terra Quer**. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2023a.

SANTOS, A. B. dos. Confluências Sociais: uma contribuição para o seminário da TM. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. Brasília, DF: AYÔ, 2023b.

SANTOS, M. dos S. **Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque**: racialização sonora e ressignificações em diáspora. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

SCHUCMAN, L. V. **Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. 2a ed. São Paulo: Veneta, 2020.

SCHUCMAN, L. V. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

STOEVER, J. L. **The sonic color line: race and the cultural politics of listening**. New York: New York University Press, 2016(Postmillennial pop).

Thiago de Souza Borges é músico, bacharel em História, mestre e doutorando em Música na linha de pesquisa em Etnomusicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO).

<http://lattes.cnpq.br/8251099184820182>

Luiza Nascimento Almeida [“Lwiza Gannibal”] é artista e pesquisadora. Graduiu-se em Jornalismo pela UFRJ e se tornou mestre e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, com uma temporada na Universidade de Manchester, na Inglaterra. Atualmente, é doutoranda em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 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>

Akan Civilization and History: African Musicological Inquiry and Positions

Civilização e História Akan: Investigação e Posições Musicológicas Africanas

KWASI AMPENE
Tufts University, USA
kwasi.ampene@tufts.edu

Recebido em: 15/09/2024
Aprovado em: 15/11/2024

AMPENE, Kwasi. Akan Civilization and History: African musicological inquiry and positions. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 194-256, 2024.

Akan Civilization and History: African Musicological Inquiry and Positions

Abstract: Like most African societies, there is ample evidence that the Akan in West Africa developed sophisticated methods in the visual and musical arts (or expressive arts) for recording and storing historical experience, to express religious worldview and philosophy, and created societies with unique social values. The historicized texts of ivory trumpets, flutes, drums, songs, poetry of Kwadwomfoɔ (Chronicle Singers), and referential poetry of Abrafoɔ (the Constabulary), and Adinkra pictographic writing bear ample testimony to the undeniable presence of expressive arts in Akan socio-political and economic sophistication. In this paper, I use one of the texts of Fontomfrom Akantam (Oath Swearing) dance suite as a launching pad to respond to Kwasi Konadu's (2015) disagreement with late nineteenth and twentieth century historians for not considering expressive arts as foundational to Akan civilization. To address the above questions and to complement the larger discourse in the socio-political and economic history of the Akan, I speculate on the formative processes of Akan musical development and the construction of sound producing as well as musical instruments, and the emergence of court music and verbal art forms, community-based vocal ensembles, drumming and dance genres from the Stone Age to the present. My assessment takes into account, the Stone Age from approximately 2000 BCE-500 BCE proposed by James Anquandah (1982), and Kenya Shujaa's (2015) three broad chronological phases of Akan historical and cultural development namely, the Early Iron Age from 500 BCE-500 CE; the Middle Iron Age from 500 CE-1500 CE; and the Late Iron Age from 1500-1900.

Keywords: Akan Civilization and History; Akan Culture; Sound Producing and Musical Instruments; Continuity.

Civilização e História Akan: Investigação e Posições Musicológicas Africanas

Resumo: Como a maioria das sociedades africanas, há evidências abundantes de que os Akan, na África Ocidental, desenvolveram métodos sofisticados nas artes visuais e musicais (ou artes expressivas) para registrar e preservar experiências históricas, expressar uma visão de mundo religiosa e filosófica e criar sociedades com valores sociais únicos. Os textos historicizados das trombetas de marfim, flautas, tambores, canções, poesias dos Kwadwomfoɔ (Cantores Cronistas), poesias referenciais dos Abrafoɔ (a Constabulária) e a escrita pictográfica Adinkra testemunham amplamente a presença inegável das artes expressivas na sofisticação sociopolítica e econômica dos Akan. Neste artigo, utilizo um dos textos da suíte de dança Fontomfrom Akantam (Juramento) como ponto de partida para responder à discordância de Kwasi Konadu (2015) com historiadores do final do século XIX e do século XX, que não consideraram as artes expressivas como fundamentais para a civilização Akan. Para abordar as questões levantadas e complementar o discurso mais amplo sobre a história sociopolítica e econômica dos Akan, especulo sobre os processos formativos do desenvolvimento musical Akan, a construção de instrumentos sonoros e musicais, bem como o surgimento da música de corte, das formas de arte verbal, dos conjuntos vocais comunitários e dos gêneros de percussão e dança, desde a Idade da Pedra até o presente. Minha análise considera a Idade da Pedra, de aproximadamente 2000 a.C. a 500 a.C., conforme proposto por James Anquandah (1982), e as três amplas fases cronológicas do desenvolvimento histórico e cultural Akan descritas por Kenya Shujaa (2015), a saber: a Idade do Ferro Inicial (500 a.C.–500 d.C.), a Idade do Ferro Média (500 d.C.–1500 d.C.) e a Idade do Ferro Tardia (1500–1900).

Palavras-chave: Civilização e História Akan; Cultura Akan; Produção Sonora e Instrumentos Musicais; Continuidade.



Nyamedua (God's Tree). Represents God's ever presence in human life and Akan belief in Ɔdomankoma Nyame (God, the Creator of the Universe). Akan Adinkra pictographic writing.

I would like to begin with the text of a popular dance instrumental piece, Akantam (oath swearing), performed by members of the fɔntɔmfɔm drum ensemble at Manhyia Palace in Kumase. Ɔkwan Tware Asuo (The Path Crosses the River) is one of seventy-seven proverbs that constitutes Akantam dance suite that is performed in Akan royal courts. The variety of drums in the ensemble are one or two bɔmaa, a pair of atumpan, adukurogya (or adedemma), paso, brɛnko, appentemma, dɔnka, and two or three dawuro (large gongs). The fɔntɔmfɔm drum ensemble represents heroic ideals in Akan and projects militancy in all performing situations. In the days of warfare and territorial expansion, Akantam was performed for war captains and members of the infantry to swear the oath of the land before they depart for war.

Example 1: Akantam. Ɔkwan Tware Asuo (The Path Crosses the River) by Manhyia Fɔntɔmfɔm Ensemble. Recorded and transcribed by the author.

Atumpan

1. Ɔkwan tware asuo
2. Asuo tware ɔkwan

Bɔmaa

3. Ɔpanin ne hwan?
4. Ɔkwan tware asuo
5. Asuo tware ɔkwan?
6. Ɔpanin ne hwan?

Atumpan and Bɔmaa

7. Yɛbɔ kwan no kɔtoo asuo no
8. Asuo no firi tete
9. Ɔdomankoma bɔ adeɛ
10. Kronkron Tano, Brefi Tano
11. Agya Kwaante e
12. Woama Bosom Pra adi afaseɛ
13. Ɔwea damirifa, damirifa, damirifa, damirima, damirifa

English Translation

Atumpan

1. The path crosses the river
2. The river crosses the path

Bɔmaa

3. Who is the elder?
4. The path crosses the river
5. The river crosses the path

Bɔmaa

6. Who is the elder?

Atumpan and Bɔmaa

7. We created the path and met the river
8. The river is from ancient times
9. The creator created things
10. Tano the holy one, Brefi Tano
11. Agya Kwaante e
12. You have compelled Pra to eat water yam
13. The tree bear condolences, condolences, condolences, condolences, condolences

The drum text in the above example encapsulates the historical experience of the Akan in the days of settlements and migrations, that eventually morphed into a religious worldview that recognizes the natural order in the environment. For those familiar with the Akan physical landscape, we are informed that the approximately 31,760 square miles of Akan physical environment is heterogeneous with dense forest and impenetrable vegetation with the height of trees ranging between 30 and 120 feet high. Beneath the tall trees are smaller trees, shrubs and bushes, saplings and varying degrees of ground flora. The Southwest corner is marked as tropical rainforest. Further, we are told that large rivers including Ankobra, Birim, Densu, Offin, Pra, Tano, and Volta traverse Akanland and finally empty into the Atlantic Ocean at different points (Figure 1 shows locations of major rivers listed above). There is abundance of streams in addition to the only known natural Lake, Bosomtwe, in the heartland. Rich soils and rocks not only provide the props for agricultural pursuits but also endowed the Akan topography with natural resources such as gold, iron ore,

diamond, bauxite, manganese, lithium and other natural resources (Shujaa, 2014)¹. Centuries of reflection by the Akan about the abundant resources of rivers led to the understanding that rivers are from *Ɔdomankoma* (God), the Creator of all things, and that in their search for food and shelter, human beings created the path and met the river. Essentially, the path is constructed by physical beings, but the river is one of the spiritual manifestations of God on earth. It is this existential experience that is artistically encoded and performed by members of the royal *fɔntɔmfɔm* drum ensemble as a dance suite that continues to be passed on, orally, from generation to generation. This original drum verse is featured in intertextual variations across genres in vocal as well as instrumental ensembles. For instance, chorus members in *adowa* and *nnwonkorɔ* groups perform versions of the above drum text as part of their repertoire. The first piece sounded by *ntahera* and *kɔkrɔanya* ivory trumpet groups at the beginning of every ceremony is *Ɔkwan* (the Path), their version of the same drum poetry. The result is the performance of *The Path Crosses the River* in present day Akanland is a constant reminder for the Akan to praise and thank God, the Supreme Being, for providing the living with rivers to sustain life on earth.

Despite the ever presence of the visual and musical arts in Akanland, it is fair to say that late nineteenth and twentieth century historians of Akan civilization cropped out cultural history and exclusively focused on political and economic history². It seems what is crucially missing in Akan historiography is clearly articulated by Kwasi Konadu's question: "what actually propelled Akan culture and society through their own history?" (Konadu, 2014, p. 2). To answer the above question in his edited volume, *The Akan People: A Documentary History*, Konadu created the space for Kenya Shujaa to provide an overview of "Akan Cultural History" (Shujaa, 2014, p. 29-88). Like most African societies, there is ample evidence that the Akan in West Africa developed sophisticated methods in the visual and musical arts for recording and storing historical experience, to express religious worldview and philosophy, and created societies with unique social values, as well as fundamental techniques for recalling and transmitting the complex artistic phenomena through time. The historicized texts of ivory trumpets, flutes, drums, songs, poetry of *Kwadwomfoɔ* (Chronicle Singers), and referential poetry of *Abrafoɔ* (the Constabulary), and visual symbols and

¹ Atlantic Lithium discovered lithium deposit in 2018 and moved on to established Ghana's first lithium mine, Ewoyaa, at Cape Coast.

² The Jamaican-born historian, Kwasi Konadu, describes it as the pervasive political narrative approach (Konadu, 2014, p. 2).

pictographic writing bear ample testimony to the undeniable presence of the arts in Akan socio-political and economic sophistication from the beginning of time.

The events leading to the above publication began in the 1960s when scholars at the University of Ghana began to combine oral, archaeological, linguistic, and to a limited extent, the visual and performing arts as vital sources for the reconstruction of Akan history. James Anquandah's *Rediscovering Ghana's Past* (1982a) is a prime indication of a shift in scholarly focus. In his chapter titled "The Akan-A Golden Civilization", Anquandah includes a brief discussion of expressive arts in the section, "Arts and Crafts of the Akan" (Anquandah, 1982, p. 100-112). Obviously, a major undertaking by an archaeologist, he was keenly aware of the inherent limitations of what he called "archaeo-musicology." He presented side-blown trumpets that came up in archaeological excavations at Nsɔkɔ (Begho) and with the help of radiocarbon technology, he was able to establish the date in the sixteenth century. Additionally, he produced the artistic representations of sound producing instruments found in seventeenth century clay sculptures of court trumpeters and metal gongs found in a mausoleum at Adanse Ahinsan. With archaeological and ethnographic evidence, Anquandah concluded that the period between A.D. 1300 and 1800 were a major formative era in the arts of the Akan. Despite his own submission by way of invoking the musicological work of Kwabena Nketia that, no aspect of the Akan life cycle is devoid of musical expressions, he did not investigate the centuries preceding 1300 to the remote past to identify musical instruments and or musical expressions. At any rate, we did not have to wait long for scholarship that will move us beyond the disciplinary confines of archaeology.

As if by coincidence, in 1982, the same year as Anquandah's publication, the Historical Society of Nigeria brought a handful of scholars from history, archaeology, politics, linguistics, ethnomusicology, and religion and philosophy for transdisciplinary dialogue on the Akan past and present. Published in the history journal, *Tarikh*, under the broad theme, *Akan History and Culture*, we have, for the first time, an ethnomusicologist, Kwabena Nketia, joining his colleagues to offer musicological perspectives on Akan historiography (Nketia, 1982, p. 47-59). For his chapter, Nketia, like Shujaa, relied mostly on eighteenth and nineteenth century documentary sources written by European traders and explorers to highlight the general characteristics that define Akan musical expressions. Taken as a whole, a panoramic assessment of musical expressions may be useful to distinguish Akan melodic and rhythmic procedures, or the construction and designs of musical

instruments that are different from their Gonja and Dagbon neighbors to the north or the Adangme and Anlo Ewe to the Southeast, however several lingering questions remain unanswered. For instance, what were the corresponding developments in musical expressions during the Akan Stone Age? What were the nature and the uses of sound producing and musical instruments? How were sound producing and musical instruments manufactured and the resources employed in their construction? Is there discernible evidence of continuity, musical or otherwise, with the remote past? Despite the noted variations, how did the various Akan groups arrive at a distinctive vocal style or the unique design of gongs, clapperless bells, drums, flutes, and ivory trumpets?

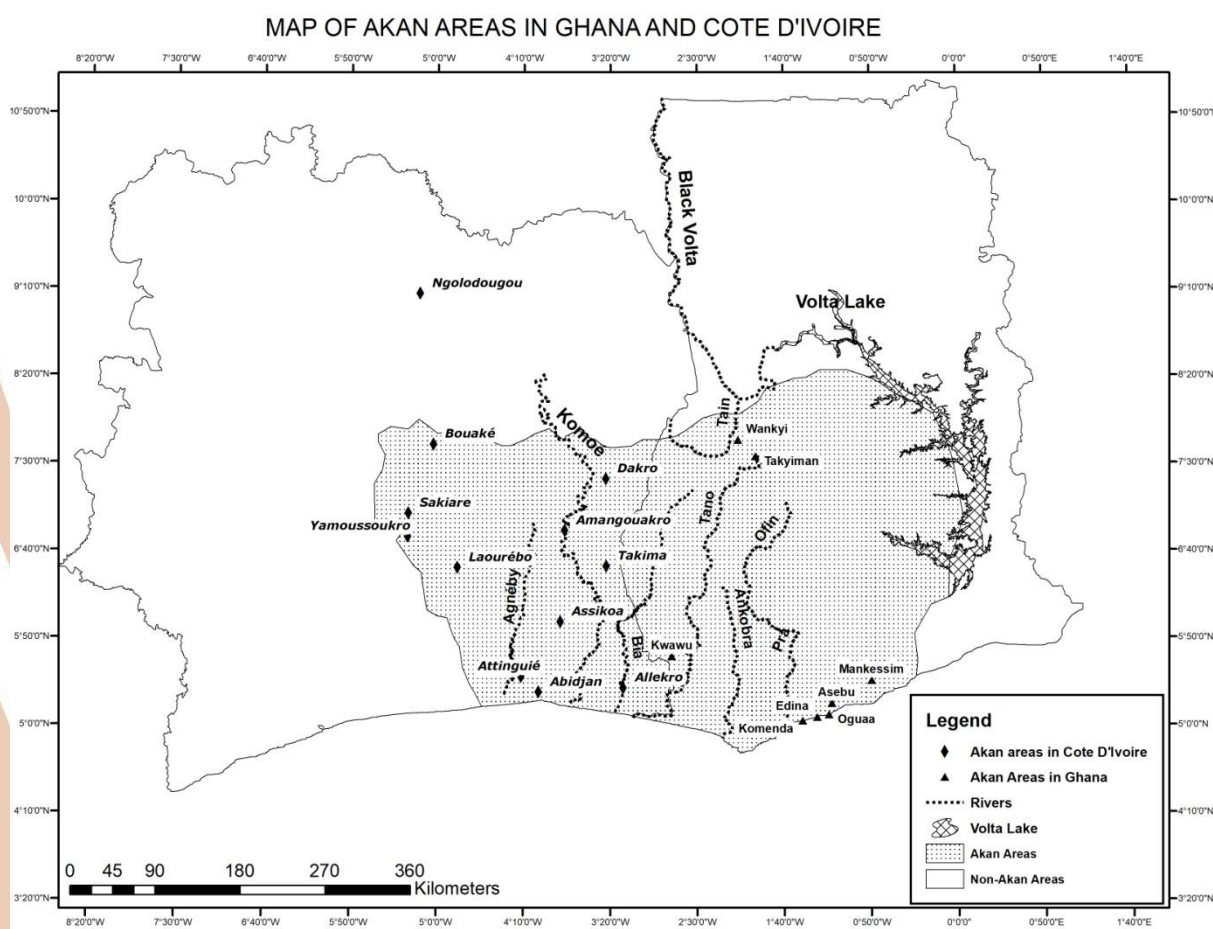
In order to address the above questions and to complement the larger discourse in the socio-political and economic history of the Akan, I speculate on the formative processes of Akan musical development and the construction of sound producing as well as musical instruments, and the emergence of court music and verbal art forms, community-based vocal ensembles, drumming and dance genres from the Stone Age to the present. My assessment takes into account, the Stone Age from approximately 2000 BCE-500 BCE proposed by James Anquandah, and Kenya Shujaa's three broad chronological phases of Akan historical and cultural development namely; the Early Iron Age from 500 BCE-500 CE; the Middle Iron Age from 500 CE-1500 CE; and the Late Iron Age from 1500-1900 (Shujaa, 2014, p. 33-88). Like all human life, Akan advancement throughout the ages is multi-directional and multifaceted and as a result, it is impossible to develop linear chronological sequence of musical resources especially if I am basing my discussions on expansive spatial frameworks noted above. As stated earlier, my goal here is to complement the historical, archaeological, political, and economic discourse with African musicological inquiry and positions. Prior to that, a brief overview of the Akan landscape and culture traits is in order.

Considering the massive volume of literature produced on the Akan as a group and individual kingdoms and states within this group, it is by now conventional knowledge that the Akan predominantly live in Ghana, Côte d'Ivoire, and minimally in Togo³. With approximately 47.5 percent of the total population in Ghana and 32.1 percent of the overall population in Côte d'Ivoire, they are the largest ethnic group in both countries. In recent times, Akan enclaves in the African Diaspora in the Americas are included in such

³ Kwasi Konadu (2015, p. vii) lists over five thousand books and more than twice that same number of scholarly articles on the Akan.

considerations⁴. According to the map in Figure 1, the outer limits of Akan settlements in West Africa are bounded in the east by the Volta Lake in Ghana and in the west by the Komoé River in the Côte d'Ivoire while the northern and southern tips are demarcated by the Black Volta and the Atlantic Ocean respectively. Akan groups in Ghana include the Adanse, Bono, Assen, Twifo, Akwamu, Denkyira, Kwawu, Akyem, Akuapem, Sefwi, Aowin, Asante, Fante, Ahanta, and Nzema while the Abron, Baule, Anyi, and Nzema make up the groups in Côte d'Ivoire.

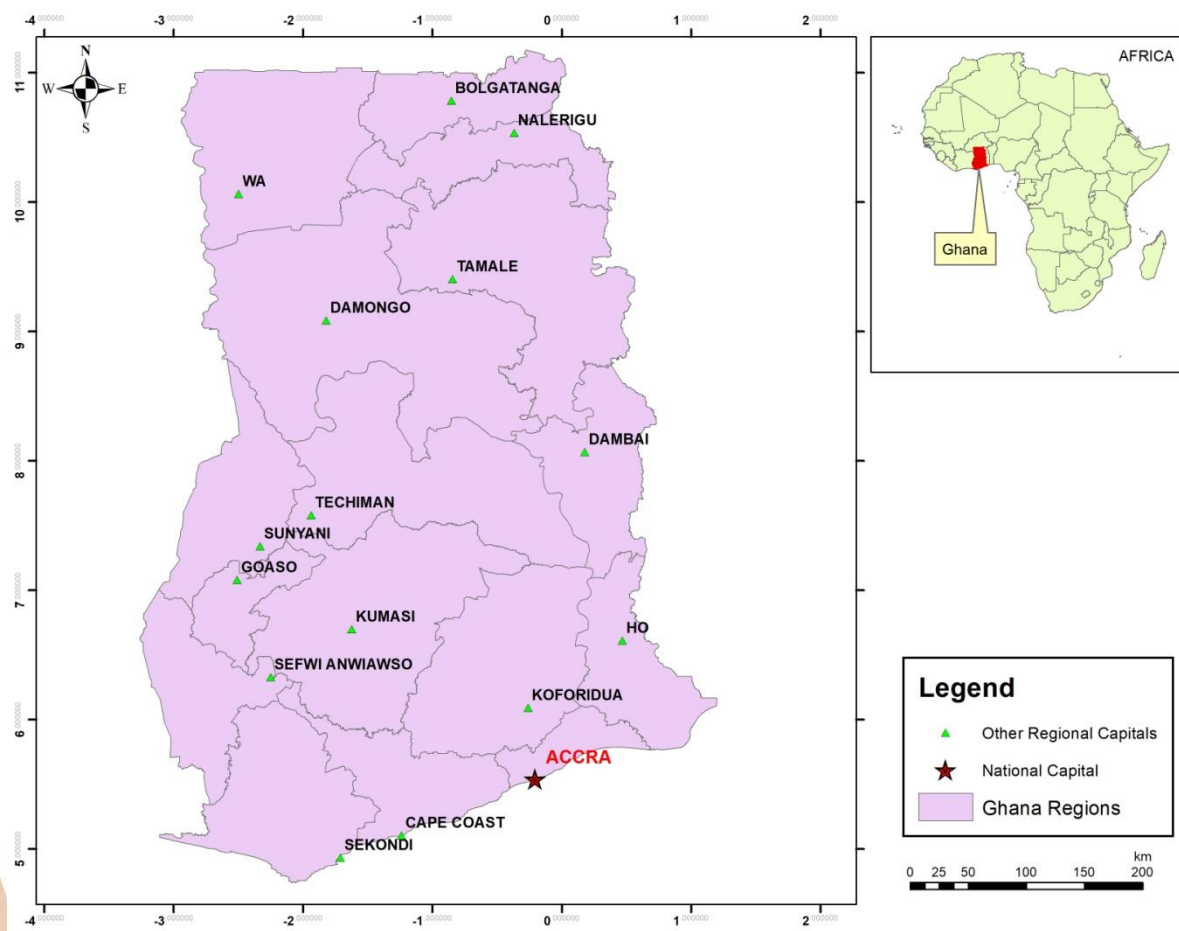
Figure 1: Map of Akan Areas in Ghana and Côte d'Ivoire with major rivers and the Volta Lake.



Source: Ben Emunah Aikins, Department of Geography and Resource Development, University of Ghana.

⁴ The multi-authored volume, *Akan Peoples in Africa and the Diaspora*, edited by Kwasi Konadu (2015), gives equal attention to the origins of the Akan and Akan discourses in the Diaspora.

Figure 2: Regional Map of Ghana with an Insert of the Location of Ghana in Africa.



Source: Ben Emunah Aikins, Department of Geography and Resource Development, University of Ghana.

The ecosystem, described above, leads to heterogeneous settlements and we are able to identify three distinct Akan groups namely, the northern Bono Savanna (Wankyi, Takyiman, Bono Manso), the Adanse Forestlands (Adanse, Denkyera, Asante, Akyem, Kwawu), and the Etsi coastlands (Oguaa, Komenda, Edina, Asebu, Mankessim). It appears that some families within the first two groups later dispersed southwards and established settlements along the way to the coast. Kenya Shujaa describes movements and dispersals southwards that involves land acquisition through warfare or through purchases, mixing with or displacing indigenous populations including the Guan (Shujaa, 2014, p. 31)⁵. It is in this challenging terrain of dense and impenetrable forest with its intricate ecosystems that

⁵ For the origin and present distribution of the Guan in Ghana, see Kwame Ampene (2011).

Neolithic Akan evolved a unique civilization by the end of the first millennium CE. The distinctive political, social, and cultural institutions that are the hallmark of the Akan follow centuries of “mature reflections” not only on their immediate environment, but also on the larger universe including the earth, the heavens, and the solar system. The resultant ideas, according to Kofi Asare Opoku, crystalized “into a system of thought which was not static, but was passed down from generation to generation, not only orally, but also symbolically” in music, verbal art forms, the visual arts, and in the numerous rituals that the Akan observe (Opoku, 1982, p. 61). Here are a few cultural particulars and institutions that are widely shared, sometimes with slight variations, among all Akan groups.

The foundation of Akan social organization is based on a matrilineal system whereby one’s inheritance, succession to political office, land ownership, and property is validated through the maternal line (or blood line). Every Akan belongs to one of seven or eight matrilineal exogamous clans and participates in a complex monarchical system of government made up of kings, chiefs and corresponding ahemaa (erroneously translated as queens) who, as I have noted elsewhere, are not necessarily wives of chiefs⁶. Akan principles of complementarity are expressed through the dual male-female system of governance. Ohene (a king or chief) has their corresponding female counterpart, Ohemaa (erroneously translated as queen or queen mother) to ensure equilibrium and social balance. The dual leadership role has its functional equivalence in the organization of musical ensembles such as the male and female Atumpan drums. When two are used, the huge pair of bōmaa drums are similarly designated as male and female drums in fōmtōmfrōm ensembles. A week consists of seven days, and it is part of a forty-two-day calendar system, Asranaa, that is used in organizing agricultural undertakings, festivals, social and political activities⁷. The calendar also provides Akan citizens with names for the soul (kra din) based on seven days of the week and additional names beyond the seven days including Dapaa, Fofie, Fokuo, Fōdwoo and others. In Ghana, the Akan speak either the Twi-Fante cluster that is further divided into several dialects that are mutually intelligible including Nzema, Ahanta, Sefwi, Aowin, Fante, Asante, Agona, Akuapem, Brong and others. The dialects in Côte d’Ivoire are Baule, Anyi and Nzema. Joseph H. Greenberg’s 1963 classification that listed Twi as belonging to the Kwa

⁶ See Kwasi Ampene (2020).

⁷ Eight-day reckoning in some places stems from beginning from the day instead of the day after. For instance, seven days from Monday will ideally begin from Tuesday to Monday and not Monday to Monday. Osafo K. Osei (1997) is an in-depth discussion of the significance of the Akan calendar.

sub-family of the Niger-Congo has been re-classified by J. M. Stewart since 1966 as belonging to the Volta-Komoé group (Dolphyne, 1982, p. 35-45)⁸. The new classification takes into account the Volta River in eastern Ghana and River Komoé in eastern Côte d'Ivoire. From the fifth century CE, the Akan developed urban settlements that involved the coordination of family units into organized towns, states and kingdoms with central political authorities. They developed Agro-based industries that formed the foundation for trade in kola nuts to as far as Hausaland in Nigeria. The importance of trade and commerce to ancient Akan economy and urbanization is spelt out in J.J. Fynn's concise discussion on the subject (Fynn, 1982). According to Fynn, the Akan developed techniques of mining and traded gold to the northeast and northwest with Mande traders through the Trans-Saharan corridor. Northwestern route passed through Ejura, Kintampɔ, Nsɔkɔ (referred to as Begho by the Mande), Bonduku, Kong, Wagadugu, Jenne, Timbuktu and beyond. For the eastern corridor, the route began from the central forest to Ejura, Salaga, Yende, San Sanne Mango, Niamey further westward to Gao and eastward to Sokoto, Zaria, Kaduna, Katsina, Kano and beyond.

An enduring legacy of Akan sophistication is the Akan imagination in the visual and performing arts. As the site for expressing the most profound philosophical and religious thoughts, the Akan advanced religious and philosophical beliefs/reflections about the world around them that they encoded in the visual and performing arts. Artistic creations involving wooden carvings, ceramic pots, textiles such as the famous kente loom designs and adinkra stamped cloths, as well as sophisticated methods of inscribing historical events on objects including swords, guns, shields, royal spokespersons staffs, shields, and many more are part of an elaborate system of symbolic language and communications. Sometimes referred to as visual icons or rhetorical objects of communication, symbolic communications in visual epigrams are mirrored in musical expressions in a variety of combinations including sounded verses on ivory trumpets, flutes, and drums; verbal poetry, and non-verbal domains as in dance gestures⁹. Just as musical forms are sounded performance and are easily understood as such, visual epigrams and dance gestures constitute non-sounded aspects of performance that bear striking continuity with the Akan past. It appears that symbolic language and communications in the visual arts are fluidly transferred to the performing arts in the form of

⁸ See Joseph H. Greenberg, first published in 1963 and Second edition in 1966.

⁹ For Archaeological evidence, see James Anquandah (1982b). In relation to the Royal Spokespersons staff, Kwesi Yankah (1995, p. 31-39), referred to carved objects as rhetorical objects of communications; while Doran Ross (2002, p. 59-65), referred to similar symbols on swords as gold cast symbols.

proverbs and literary devices in songs, poetry of drums, ivory trumpets and flutes, verbal arts, and dance gestures. In terms of construction and design, Akan sound producing and musical instruments including the pair of Atumpan drums are quite distinct from those of their northern neighbors. There is overwhelming emphasis on single-headed drums in Akan while their northern neighbors including the Dagomba prefer close-ended and comparatively lightweight drums. As we shall see later, the variety of closed-ended drums are cultural adaptations from the Dagomba kingdom. The foregoing mapping of traits, by no means exhaustive, points to Akan civilization and history progressing from the remote past to the present times with the expressive arts as fundamental pillars of socio-political, religious, and economic sophistication. For Anquandah, the Akan socio-political, religious, philosophical, and economic sophistication reached its pinnacle in the Asante Kingdom, the last Akan state to come into prominence in the central forest region of the then Gold Coast in West Africa in the late seventeenth century (Anquandah, 1982b). By the late eighteenth century, the Kingdom had become a dominant force in that region. Asante rapidly expanded and by the early nineteenth century, it had become “indisputably the greatest and the rising power” in West Africa and covered an area larger than present-day Ghana (Fynn, 1982, p. 7). I shall now turn my attention to the broad spatial frameworks put forth by archaeologists and historians to speculate on parallel developments in the performing arts.

The Stone Age (2000 BCE-500 BCE)

One of the defining characteristics of early farming activities is the fashioning of stone axes and hoes. Relying on oral interpretations, the modern Akan refer to these stone implements as God’s Axe (Nyame Akuma). Confirming oral traditions, archaeological excavations have identified ruins of stone-using habitats in the northern Brong Savanna and the Adanse forestlands that are dated between 2000 BCE and 1000 CE (Anquandah, 1982a, p. 88-112)¹⁰. My considered position is, if Neolithic Akan had the capacity to carve out

¹⁰ It appears that proto-Akan communities who used these implements might have named them differently and that the reference to *Nyame Akuma* (God’s Axe) was a later expression say 1,000 years later. It may well be that with the onset of early Iron Age (roughly 500 BCE), they abandoned ground stone axes and hoes and most of the stone implements were covered with topsoil or washed away during heavy rainfall. For centuries and generations upon generations when most ‘modern’ Akan did not recall the stone implements but they only saw ground stones after heavy torrential rain and thunderstorms, they generated the myth that the stones are from heavens and that they came down to earth exactly where lightning struck the ground. That is why they called it God’s Axe. Growing up at Asante Akyem Agogo in the Asante Region, my friends and I will occasionally pick

ground stone axes and hoes for cutting wood and for clearing the forest to engage in agricultural pursuits, then it is more than likely they had the capacity to express themselves musically. What were the corresponding developments in music during this period? What was the nature and uses of sound producing instruments and how were they constructed? What were the resources employed in their construction? An undeniable fact is human's predilection to engage in some form of musical activity and thus musical skills of various kinds were developed alongside sedentary hunter-gathering activities. For its biological configuration, we may consider the human body as the primary source for musical creativity, and we may do well to begin with the body.

It is more than likely that the Stone Age Akan did not live in silence and for whatever reasons he might have hummed for personal diversion, or to accompany work and farming activities with some form of musicality. It is possible that they made attempts to imitate their sonic environment in its manifold manifestations. For instance, bird cries, barking of animals, noises of the fox family, night sound of crickets, sound of streams and large water bodies, and several others. Perhaps imitation of the sonic environment led to the ability to whistle or use whistling as call signals where individuals used stylized formula to call neighbors or attract birds and larger game. Growing up, my friends and I used to whistle our names and even go as far as calling them to come out and play. For instance, we would go close to a friend's house, whistle his name and even use the medium of whistling to ask, "where are you?" He in turn whistles a response saying, "I am here." Still whistling, we will ask him to come out and play. It is worth pointing out that humming with the voice and whistling through the mouth are non-verbal activities while vocalizations are based on the voice.

Inevitably, primordial singing leads us to the age-old debate over language and song conundrum. I will submit that both language and song originate in the human voice and that there is no separation between the two during performance. We speak with our voice and we sing with the same. Given the above interpretation, we might conclude that just as language (the word) is critical in communication, the song or the act of singing (or the sounding word) expands on normal language communication in order for the Akan to express the most profound thoughts in song¹¹. Neolithic Akan had some understanding that there is always

up these types of polished stone axes from the ground after heavy rainfall. I also saw some mothers who will put polished stone axes in basins or buckets of water that they use to bath their babies for spiritual fortification and protection.

¹¹ Kofi Agawu (2016, p. 113-154) is a detailed discussion of the relationship between language and music.

something special about sung words. There is something strange, mysterious, about singing simple repeated words to a nursing baby and engaging the baby in interactive play. We are familiar with the accomplished goal, if not always but sometimes, the joy and laughter coming from an infant who is the recipient of various forms of lullaby. The Neolithic Akan mother also realized she could sing simple songs that will ease her baby to sleep.

The Stone Age is also the period of hunter gathering and it is likely the early Akan lived in little bands of say half a dozen or more and there are times when individuals may have wandered off to hunt for meat or in search of food and return to the group. In those instances, it is likely individuals may hum, whistle or sing to pass away time. Sooner or later, they figured it was exciting to sing when two or more individuals sing together. Even it is more exciting when an entire group sing together since the orientation of solo singing, we are told, is inward rather than outward (Agawu, 2016, p. 120). To ensure members of the group, children and adults, fully participate in musicking, they resorted to call and response play. An individual leading a song may sing a phrase for the others to respond at a set or agreed upon intervals. Although solo singing is inevitable in certain situations, Neolithic Akan looked forward to instances of collective musicking as they trigger shared emotional experience, social bonding, and ensures group cohesion to deal with the challenging environment and the unknown.

As much as Stone Age Akan enjoyed sung words, they felt the need for some kind of accompaniment. Corporeal accompaniment to vocalizations might have begun with tapping the thighs with both hands, or sometimes by clapping both hands, or perhaps snapping their fingers, or by beating the chest with both hands. The last corporeal activity is closer to hand drumming and might have established the foundation for drumming. It is worth noting that, corporeal accompaniment to the singing voice, especially hand clapping, continues to this day. Somewhere along the line, they realized a special timbre results when you strike two dry wooden branches together. Relying on stone axes, they could cut a fallen tree branch, chip away the bark, cut both ends to shorten it, and use both sticks as a substitute rhythm pattern for say tapping one's thighs with hands, or hand clapping. As members of the grass family, pockets of bamboo thrive in tropical environments and dried bamboo stems were fashioned and used as stick clappers. In fact, bamboo stick became a favorable choice since the naturally hollow stems produce a crisper and louder sound that mixes well during group singing situations. As time went by and Neolithic Akan went about sedentary hunter-

gathering activities, they occasionally came across dried fruits with seeds inside. They soon found out that shaking dried fruits with seeds produces a shivering mass of sound and this unique timbral quality can be added to stick clappers to accompany vocalization. Several decades down the road, adventurous individuals came across a fairly bigger fruit of the gourd family (*lagenaria siceraria*). Using stone axes, they were able to cut an opening on top of the gourd and then scraped the fruit from the inside and depending on the size, they were able to fetch and store water in the gourds as well as store food items such as grains. Very soon, someone came up with the idea that the smaller gourds with elongated necks could be used as rattles if they put pebbles or sometimes dried seeds in them. The point here is with stone technology and sedentary lifestyle, stick clappers and hard seed shells were readily obtained from the natural environment. They are organic and require little adjustment prior to their use. It appears that the basis for the Akan predilection for short repeated rhythmic patterns that accompany individuals or group singing began at this time. They later realized the spiritual potential in organic vegetable materials and never abandoned the use of gourd rattles or stick clappers to this day and thus establishing continuity with successive generations of Akan.

It is relatively easy for sedentary hunter-gatherers with stone axe tools to construct sound producing instruments from plants and animal horns with natural bore. Bamboo stems, tall grass, stems of papaya (or papaw) trees, horns of wild and domesticated animals are materials with natural bore that provide resources for the manufacture of sound producing instruments. The Akan were exposed to animal horns as early as the period of sedentary hunter-gathering activities. Animal horns were always discarded until an individual used a sharpened stone to cut a small hole near the narrow tip. After several attempts at blowing air into it, they succeeded in obtaining a sound from the horn. The resultant sound, a single sound that is sounded by blowing air and sustaining it for as long as the lungs are able to supply the needed air was an extraordinary feat with far-reaching consequences. Essentially, construction of the side-blown horn was not by coincidence as it is more of a practical decision. It is comparatively less difficult to cut a hole near the narrow tip with a sharpened stone than on the actual tip. By 1000 BCE, discarded horns from domesticated goats and cattle added to the sporadic soundscape and somehow were used like the human voice to communicate with members within or between units. Voice signals such as uuuuuuuuuuuuh were transferred to the horns as puuuuuuuuuuh. If for any reason

members of a group disperse during the day, they will sound the horn as calling signals to reassemble and thereby locate all members. Horns soon gained reputation as signal instruments, and it is possible they did not play horns to accompany singing. Sometimes they were able to sound the horns in a call and response signal across large distances until they were able to meet other groups in the dense forest. Sometimes they were able to locate other groups by responding or imitating a sounded horn. Like whistling, they realized the potential of substituting the sounding horns for the human voice and it might as well be the beginning of exploring the tonal patterns in Akan language to develop text-based communications with sound producing instruments. To this day, I vividly remember when, as a child, we traveled from Asante Akyem Agogo to my father's village, *Dɔkrɔkyewa*, in a remote forest location near Besease in the Central Region. One evening my senior brother, Osafo Afari, made a loud sound by blowing air across a discarded bottle. After trying a couple of times, we heard a similar sound in the far-off distance in the forest. That confirmed for my brother and us, his younger siblings, that there is another settlement like ours somewhere in the forest.

Dance, affective response, and bodily-based gestures as forms of symbolic communication were perhaps known to Neolithic Akan in his or her daily interactions. It is likely that remnants of body-based motions that are still used in Akan areas are from antiquity. For instance, nodding the head up and down for affirmation and shaking the head from left to right for denial or implying no. There are facial expressions that convey happy or sad moods and raising the eyebrow to express shock or surprise. Additional gestures include folding all four fingers, from the index to the pinky in and out of the palm to beckon individuals or groups to come. It appears that Neolithic Akan responded, affectively, to musicking with relatively simple body movements. There will be the usual neck movements, or some form of movements associated with the head, moving the upper torso while sitting or standing. Like the sounded horns and trumpets that were primarily sounded to send signals, the Akan begun early to experiment with normal gestures in daily routine in order to create dances that could communicate moods or collective and lived experience. Bodily-based gestures as affective response to music will increase exponentially in the proceeding periods.

Early Iron Age (500 BCE-500 CE) in antiquity

We are informed by scholars in the allied disciplines that this period is marked by the discovery and minning of *atwetweboɔ* (iron ore), population increase that steadily drifted away from hunter gathering and living in bands to permanent settlements. As its name implies, in the Early Iron Age, iron extractive technology and casting methods gradually replaced stone implements and paved the way for the manufacture of relatively advanced farming tools including machetes and hoes that aided the cultivation of large tracts of lands. Hunting tools were improved when they replaced stone arrowheads with metal heads. The observation by the Ghanaian archaeologist, James Anquandah, that “[T]here is little doubt that the full conquest of Akan woodlands and forest was a victory achieved by iron technology” is far from the truth (Anquandah, 1982b, p. 11). Obviously transitioning to settler communities came with several challenges not the least is locating a suitable site, apportioning farmlands, finding materials to erect a shelter, making decisions about family life, dealing with tragedies, natural and manmade disasters, and many more. As I demonstrated with the royal *fɔntɔmfɔm* drum text in the opening paragraph, the search for rational solutions to the challenging landscape led to the fundamental understanding for neolithic Akan to construct harmonious relationships with their immediate environments, including, but not limited to, the sky, eath, oceans and rivers, and the forest. Navigating the complex environment also demanded some form of leadership that was initially provided by head of families and later by heads of lineages comprising several families. I move on to examine the corresponding developments in the musical arts in the Early Iron Age.

Metal Gongs

It is obvious that parallel developments in musical expressions include the manufacture of metal gongs and clapperless bells, drums, cane flutes, and ivory trumpets. There is no question that the ubiquitous metal gongs, clapperless bells, and the variety of iron clappers that are now foundational in Akan (and for that matter, West and Central Africa) performing ensembles, began sometime during the Early Iron Age¹². It was not long before some individuals began to strike the metal side of hoes and machetes to accompany solo or

¹² See for instance, Francis Bebey (1975), Kwabena Nketia (1974).

group singing events. In addition to handclaps, stick clappers, dried fruits and gourd rattles, we now have iron tools providing distinct metallic sound accompaniment to singing. With an ever-expanding sound palette and a variety of timbres, it is likely the Early Iron Age Akan experimented with contrasting rhythm patterns to accompany singing. It is also likely any metal or farm tool may have been used as sound producing instruments to provide short and recurring rhythm patterns. This trend of using farm implements as sound producing instruments continues to present times where we occasionally come across members of farming villages who use hoes, axes, machetes and other metallic tools in sporadic music settings. Presently, glass bottles and discarded metal containers are used for the same purpose in villages, towns, and urban centers. It is likely that the ubiquitous clapperless bell which they called *dawuro* was constructed around this time to accompany vocalizations. The bell could be used to scare a flock of birds who feed off grains from farms, as an attention grabber, or like animal horns, it could be used to send signals across long distances on the farms or between settlements.

Drums

Unlike plants with natural bore like small bamboo stems, grass, or the animal horn, the technique of drum making (at least Akan drums), is much more complex than we could possibly imagine. From the wooden shell to the leather membrane, the Akan drum is made up of several materials and even by today's standards it requires extraordinary skill on the part of a drum carver to create a single drum. In *Drumming in Akan Communities of Ghana*, Nketia spent twelve pages to describe the process of making Akan drums (Nketia, 1963). First, one must identify the appropriate tree for the shell, perform rituals to pacify the spirit of the tree, cut the preferred size and length, peel the log and hollow the inside of the shell. There is a separate tree branch for the drum pegs, animal skin for the struck membrane, another material to attach the membrane to the drum shell, cut sticks to strike the membrane, and when the construction is complete, perform another ritual to placate all the spirits of the organic materials used in constructing the drum. Considering the amount of labor involved to accomplish the above, it is likely there were several, if not thousands, of tries and errors by the Early Iron Age Akan to construct the proto-typical Akan drums as we know them today. It might have taken several centuries to settle on conventional materials and designs for the

variety of drums. Several centuries down the road, they perhaps discovered durable skins including *εsono aso* (the elephant ear), and *εtwe nwoma* (the duyker skin) that also resulted in a fuller sonority of sound. In modern times, the elephant ear and duyker skins are scarce and most drum makers have settled on less durable skins of the cow, goat, or sheep. Given all the challenges listed above, it appears that early drums were the smaller, semi-cylindrical types known in Akan as *nkukua* as in Figure 3 below.

Figure 3: Nkukua Mmedie. Early type of small Akan drums that are still in use in Akanland.



Source: The picture above was taken by the author during a royal funerary rites at Manhyia palace in Kumase. December 2017.

With noted continuity with the past, these drums are still used in Akan areas with a variety of names and functions such as *Etwie* (friction drums), *Sikakua* (Gold Drum), *Nkukuadwe* (or Nkukuadwo), and *Nkukua Mmedie*. As its name implies, the drum shell of

Sikakua is covered with gold leaf (the Akan word for gold is sika), and this drum is part of the regalia of the Gold Stool (Sikadwa Kofi) of the Asante¹³.

Figure 4: Sikakua is part of the regalia of the Gold Stool (Sikadwa Kofi) of the Asante Kingdom in present day Ghana.



Source: Picture by author.

Like most inventions, creating a drum might have been an individual pursuit that in due course spread to other Akan settlements. What is not clear is whether that individual began with seemingly fragile materials for the drum shell, the drumhead and other materials but gradually settled on wood and animal skin as durable alternatives. Whatever its trajectory, it was more than likely that the drum developed as an individual invention that functioned primarily as a communicative device. Like the horns, the small-sized, barrel-shaped drums

¹³ See A.A.Y. Kyerematen (1966), for a description of the regalia of the Gold Stool. For oral history and pictures of *nkukua* types of drums, see Kwasi Ampene and Nana Nyantakyi III (2016, p. 200-23, and 232-233).

were sounded as signals for inter-group communications. It is likely the initial call signals were not based on texts but like whistling and horns, they began imitating short phrases of spoken words on the drum. Like all innovative inventions, the new sound producing device might have been copied by others who might have been thrilled by a new sound that emanates from a vibrating membrane when struck with the hands, or pieces of sticks or a combination of hand and stick. As I stated before, a single drum is made up of several parts and materials and as a result, improvements in materials and sound production might have taken several centuries before they arrived at the ‘modern’ drum that we are familiar with. It is worth noting that drums functioned primarily as communicative tools for sending non-lexical and text-based signals and sending messages within and between settlements. The *Nkukua Mmedie* in Figure 3 are used to play only text not danceable music. In that sense, they can be referred to as sound producing instruments instead of musical instruments.

Ivory Trumpets

Although the elephant teeth have natural bore, the construction of a sound producing instrument from ivory requires special tools and skills in the period under consideration. Unlike the comparatively smaller fauna that Stone Age Akan could hunt, overpowering large creatures like the elephant did not come easily even in the Early Iron Age. Understandably, not only was ivory rare, but it also required a special metal tool to drill a hole near the narrow tip and through the tip itself for the thumb. Since ivory trumpets were not readily available compared with animal horns, the former acquired special significance, and it became associated with the evolving centralized political systems. Ivory trumpets soon gained reputation as royal instruments. Unlike goat and cow horns, ivory are long elephant teeth that continue to grow during the lifetime of the animal. Although the Akan term, *aben*, refers to wind instruments including varieties of flutes, horns, and trumpets, I use the English term, trumpet, to distinguish the elephant teeth from regular horns that grow on the head of animals¹⁴. Similar to horns, ivory trumpets were deployed primarily as communication tools. Centuries of practicing and imitating human speech on horns made it possible for the Akan to build stock expressions that they could readily play on ivory trumpets. Eventually, the sounds

¹⁴ For further reading, see Peter Kwasi Sarpong (1990), Joseph S. Kaminski (2012), and William G. Carter (1984).

of a variety of ivory trumpets were associated with the cries of a little bird known in Akan as *Asɔkwa* (pied horn bill) and as a result, all ivory trumpeters, including *mmentiafoɔ* (short trumpeters) came to be known as *Asɔkwafoɔ*. Remarkably and until recently, most of the ivory trumpeters at the court of the Asante king were settled in the suburb of Kumase known by the same name, *Asɔkwa*. Iron technology also made it possible for the Akan to fashion a flute from the cane by removing the soft tissue from inside the cane and carving finger holes on one side and an embouchure at one end. Like all the sound producing instruments, the final choice of the cane, known in Akan as *demire*, is based on centuries of experimentation with several materials and techniques of sound production especially, imitation of Akan speech and the technique of instrumental surrogacy. Our modern *durugya* flute is linked to the Akan cane flute from antiquity.

Figure 5: Nkrawoben is one of two ivory trumpet groups (the other is Amoakwa) that is part of the Tipre ne Amoakwa Ensemble at the Asantehemaa’s court in Manhyia Palace.



Source: Picture by author.

Figure 6: Kotononko (lit Go and Fight Him/Her) is a type of *abentia* (short ivory trumpet) at the court of the Asante King in Kumase-Ghana.



Source: Picture by author.

Figure 7: Durugyra, a type of cane flute at the court of the Asante King in Kumase-Ghana.



Source: Picture by author.

It appears that for some kind of unexplained accident, the Early Iron Age Akan realized that the thin string of the hunting bow, usually made from the cane family, that is tied to both ends of the bow could vibrate when struck with the fingers and later with a short stick. They kept playing with this new sound resulting from the vibrating string on the hunting bow, until they realized that they could amplify the sound if they placed the end of the bow where the string is tied in the mouth while striking the string. By the Middle Iron Age, the hunting bow became known as *benta* (a musical bow). It seems *benta* went out of use in the twentieth century and personally, I never saw it played but growing up in the Akan areas, my friends and I used to construct a similar bowed instrument but instead of using our mouths as resonators, we passed the wood through a discarded can. When playing, we place it on the ground and sit on a lower stool or simply sit on the ground with the can near our right foot while the end of the wood is on our lefthand side. We used a short stick that is held between our righthand thumb and the index finger and as we strike the string, we use the back of our left hand to gently push the inner end of the wood for a higher pitch and the back of the wood for a lower pitch. We use it to accompany our play songs as in the *mmoguo* (song interlude) in Anansesem (Ananse Story) below.

Example 2: Nkete Nkete Nkete (Little by little). Children’s Play Song and Song Interlude in Anansesem (Ananse Story).

1. Nkete nkete nkete	Little by little
2. Nkete nkete nkete	Little by little
3. Nkete nkete nkete	Little by little
4. Okyena meko ntem o nkete	I will depart early tomorrow morning
5. Okyena meko ntem o nketeeee	I will depart early tomorrow morning

Population

Population increases and settlements in the Early Iron Age inevitably led to further development of social institutions including family and lineage affiliations and some form of centralized system of political leadership. Several groups of families would normally occupy a settlement area with the larger implication for increasing participation in group musical activities. Essentially, population increase will exponentially lead to increase in attendance and participation in life-cycle events as more and more households will be involved with

birth rituals particularly, naming and outdooring of a new child. Puberty was an exciting milestone for both sexes but due to emphasis on the matriline, rituals for females were more elaborate than for males. In time, the former became institutionalized and referred to as *bragorɔ* (nubility rites) with the onset of the first menses of a female child. Musical performances organized around *bragorɔ* initially comprised a chorus of women with stick clappers and gourd rattles. They later added the *donno* (armpit drum) perhaps in the late eighteenth century or early nineteenth century when there is evidence of increase interaction between the Akan and their northern neighbors¹⁵. Although Akan marriage may last for several hours and may include a limited form of musical performance, it is not as elaborate as other places in Africa. On the other hand, death was by far the most recognized event in Akanland. Settling into villages meant the larger community became aware each time death occurred in the village. Death generated profound reflections about the life of the deceased and critical questions about the unknown afterlife that are channeled through a of combination cries, verbal utterances mixed with songs that are mostly performed by women. The only accompaniment were hand claps and occasionally wooden clappers, rattles, and sometimes metal gongs. In addition to themes of death, they perform topical songs such as songs of insults or insinuations (*akutiatene*) that made indirect references to individuals in the community. This practice went on for several centuries and somewhere along the line, most likely in the Middle Iron Age, the practice associated with singing songs during pre-burial mourning became known as *mpere* and that was how funeral music were performed – spontaneous with women leading most of the songs. The cries or wailing by women eventually came to be known in Akan as *nsui* (literary, cries). Due to the critical role of women in birth and death rituals, it is not by accident that women led the songs.

Middle Iron Age (500 CE-1500 CE)

The evidence from archaeology and history suggest that the Middle Iron Age was a defining period in Akan sophistication on several fronts. Anquandah advances his view of the emergence of the earliest towns and principalities with centralized political authority, social institutions, food as well as industrial specializations and the production of material culture

¹⁵ For further reading, see Peter Kwasi Sarpong (1990), Joseph S. Kaminski (2012), and William G. Carter (1984).

(Anquandah, 1982a, p. 85-112). Towns have been identified in the Nsòkò area since the Second Millennium CE. Bono Manso is cited as one of the earliest Akan state capitals by the Fifth Millennium CE. Iron specialization in the Hani-Nsòkò area is also dated around the second century CE, Bono Manso between the eighth and tenth centuries, and Bonoso (Wankyi) between eighth and ninth centuries. In the central forest area, farming towns in Adanse such as Edubiase, Dompouse, Akorofuom, Bòdwesèanwo, and Akrokyerè erected iron furnaces and used iron ore (*atwetweboɔ*) to manufacture agricultural tools, iron shields, and weapons (Anquandah, 1982a, p. 68). Further south in the Fante coastlands, the Etsi (Abrambo), Equafo, Fetu, and Asebu developed a vibrant industry in salt that was one of the main items of trade to as far as the Niger belt. Gold mining and trade in gold expedited growth as well as state formation. Gyengyene, Wamfie, and towns in the Takyiman area produced gold in the northern savanna fringes while Adanse villages and towns including Kenyase were known for gold production. Permanent settlements and houses, according to Shujaa, are complemented with accumulation of material culture such as ceramics, ornamental jewelry, and decorative art (Shujaa, 2014, p. 53-56). No doubt the above developments will inspire further artistic expressions, but the crucial question is what were the underlying factors that propelled the Akan to develop centralized governments and structures of statehood? Right from the beginning, pioneering heads of families, lineages, and towns as well as chiefs and ahemaa of larger towns were confronted with the search for cogent solutions to socio-political development on three levels: the political, judicial, and spiritual. Firstly, Political leadership ensures the rule of law and protection against external invasion and to ensure that citizens are able to go about farming and trading activities peacefully. They provided leadership and direction in times of crisis such as bush fires, natural or man-made disasters, or grief resulting from death. Further, leadership negotiated treaties on behalf of the people, made decisions to migrate or go to war in a similar manner. In the discharge of their assigned duties, some leadership paid the ultimate prize protecting their states. Secondly, judicial functions of leadership involve resolving intra-family and inter-family feuds, land disputes, inheritance or succession disagreements, and pronouncing judgement on criminal behavior. Thirdly, spiritual life and periodic rituals were also entrusted in the hands of leadership who perform rituals periodically on behalf of the citizenry, lead communal celebrations of harvest as well as end of year festivals (Busia, 1951).

The search for rational solutions included development of the expressive arts, broadly defined. The need to communicate within a large territory and surrounding villages led to the adaption of sound producing and musical instruments early by emerging central leadership. Horns, ivory trumpets, metal gongs, and drums could be sounded to assemble people, to send non-lexical signals or text-based messages. Sound producing instruments announced the onset of rituals, punctuated rituals, and proclaimed the movement of political leaders (chiefs and ahemaa). Over time, the citizenry observed and acknowledged the work of leadership in a variety of situations and to show appreciation as well as encourage them, some individuals began to verbally intone stylized texts to praise their leaders. Eventually, verbally intoned texts assumed referential character that formed the basis of *Amoma* and *Apaē* by those who came to be known as *Abrafo* (the constabulary). *Kwadwom* (historicized poetry) were performed by skillful court attendants while songs and dances expressed lived experience in addition to communicating social values. Similarly, ivory trumpeters, flutists, and drummers began to compose commemorative texts about leadership, as well as positive and negative incidents in the life of the people. Eventually, sound producing instruments and some types of instrumental and choral singing became institutionalized and were identified with the four-tier settlement hierarchy described by Shujaa (2014, p. 51-52). The basic political unit, the *Ɔman* (the State), and the *Ɔmanhene* (territorial chief), had the largest collection of sound producing instruments including *mmentia* (short ivory trumpets), a collection of large ivory trumpets commonly known as *ntahera*, different varieties of drums, and flutes and pipes. Next in line are Ahemfo (chiefs) of *nkuro kɛsɛɛ* (larger towns) (who in all likelihood will have lesser ensembles than the former while the *Ɔhene* (chief) of *nkuro* (towns) will possess fairly modest number of instruments - one or two sound producing instruments. Since the position of *Odikro* (village head) is not technically a chief, he had no instruments or ensembles apart from possibly a metal gong that the town crier may use as attention grabber on his usual rounds making announcements. The ensembles, sound producing instruments became part of the *agyapadeɛ* (the heirloom), and together with visual objects, body adornments of chiefs and *ahemaa*, they became state property that were passed on from generation to generation.

Drums

Out of all the sound producing instruments that I examined in the previous periods, the drum was by far subjected to rigorous transformations during this period. For its lightweight, soft tissue, durability, and high resistance to fungal and insect attack, Middle Iron Age Akan might have finally settled on the *tweneboa* or *tweneduro* tree (*cordia platythyrsa*) for constructing drum shells. They called it *twene*, the first two syllables from *tweneboa* tree. It is possible that the Akan word for the drum, *twene*, came into use around this time and that will mean that the earlier drums were only referred to as *nkukua* as I alluded to in the previous timeframe. For the drum pegs, they chose branches of the *ɔfema* tree while the vines used as ropes to attach the leather membrane to the drum shell came from the *obua* or *obofunu* tree. Sometimes a type of cane known as *eyeɛ* were used for the same purpose. For durable drumsticks, they settled on *ɔfema* tree as the ultimate choice. Figure 8 shows the various parts of a prototypical Akan drum.

Figure 8: Apirede Drums at Manhyia Palace are covered with *nsaa* (carmel blanket) showing various parts of typical Akan drums and curved playing sticks.



Source: Picture by author.

At any rate, a variety of barrel-shaped *nkukua* drums appeared on the scene. Depending on where the Akan may find themselves, individuals created localized versions of *nkukua* with corresponding names such as *aburukuwa* (or *aburukua*) and *petia*. Adventurous individuals began experimenting with carving relatively larger barrel-shaped drums that came to be known as *twenesin* (literary, short drums). Some examples of short drums are *mpebi ne nkrawiri*, *kwadum*, *twenenini* and *twenebedeε* or *kusukurum* in *Apirede* ensembles, *adukurogya*, and several varieties of Asafo drums.

Figure 9: Mpebi ne Nkrawiri drums, a pair of *twenesin* drums at the Asante King's court in Manhyia Palace-Kumase.



Source: Picture by author.

Since it took centuries for the Akan to finally identify the *tweneboa* tree as the ideal material for the drum shell, they remained indebted to this singular tree as exemplified by the following invocations to the spirit of the tree as an expression of gratitude in the drum text. The text is from Nketia's *Drumming in Akan Communities of Ghana* (1963, p. 6)¹⁶.

¹⁶ Nketia (1974, p. 41) item number 32, is another version of this drum text.

Example 3: Tweneboa Kodua. Invocations performed by Ɔdomankoma Kyerɛma (The Creator’s Drummer) to the spirit of the tree.

Tweneboa Akwa	Wood of the drum, Tweneboa Akwa
Tweneboa Kodua	Wood of the drum, Tweneboa Kodua
Kodua Tweneduro	Wood of the drum, Kodua Tweneduro
Tweneduro, wokɔɔ baabi a	Cedar wood, if you have been away
Merefre wo; yese bra	I am calling you; they say come
Meresua, momma menhu	I am learning, let me succeed

The constant search for innovative designs led to a bottle-shaped drum that through the years came to be known as *apentema* and its variants *brenko* and *ɔprenten*. Unlike *nkukua* drums that they use sticks to play, they use both hands to play the *apentema* drum. However, when some individuals constructed bigger versions of the *apentema*, they realized the difficulty in playing with the hands, so they resorted to using *nkonta* (curved sticks) as in Figure 10. Several decades down the road, an individual created a pair of the larger *apentema* drums to embody the Akan dual male-female leadership role. He created two sonorities, a low pitch representing the male voice and a high pitch representing the female voice. The resultant pair of drums came to be known as the *atumpan*. In no time, they figured out that it is relatively easy to imitate the low-high pitches in spoken Twi, the Akan language, on the pair of *atumpan* drums. Unlike existing sound producing instruments, *atumpan* drummers could easily play short as well as long texts. Another advantage of the *atumpan* drums is that the sound could travel longer distances than the earlier *nkukua* drums. It may well be that leaders in various principalities began to assign more responsibilities to the *atumpan* drummers whose role became even more visible. With increased responsibilities for *atumpan* drummers, they became central to socio-political structures and the position of *atumpan* drummers became institutionalized. They became communication functionaries who could send messages by way of drum language from royal courts to Akan communities both near and far. They became known as Ɔkyerɛma-specifically, Ɔdomankoma Kyerɛma (the Creator’s Drummer) for it is believed the knowledge and skills in imitating the tonal patterns of Twi, the Akan language, on the *atumpan* drums are divinely inspired by a higher power – Ɔdomankoma (God, the Creator of the universe). See Figure 10.

Figure 10: Evolution of bottled-shaped, open-ended drums from *Apentema* (Left) to *Atumpan* drums (Right). A pair of *Atumpan* with white cloths wrapped around the wooden shell. Bigger versions of *Apentema* drums with *Ɔdomankoma Kyerema* (the Creator’s Drummer) playing *Ayan*, drum poetry with *Nkonta* (two curved sticks).



Source: Pictures by author.

The drummers composed texts to commemorate incidents and events, they could play poetic verses to welcome individuals and the public to festivals, they could play eulogies, offer condolences, and praise chiefs, kings, ahemaa and the general public. In short, *atumpan* drummers became repositories of oral lore. *Atumpan* drummers known as *Akyerema* (plural) came to represent knowledge and are said to be one of the three animate objects that God created at the beginning of creation. According to the Akan creation story, in the beginning God created *Ɛsen* (the Court Crier), he then created the *Ɔkyerema*, and thirdly, the *Ɔbrafoɔ* (the Executioner or the Constabulary). I recorded the *Ayan* (drum poetry) in Example at Manhyia Palace.

Example 4: Ayan (Drum Poetry) performed by *Ɔkyerema Atta Pong* at Manhyia Palace, Kumase-Ghana.

1. Akyampɔn tenten, tenten, tenten	Akyampɔn the tall one
2. Korɔntɔ, korɔntɔ, korɔntɔ, Kurɔntɔ	Korɔntɔ, korɔntɔ, korɔntɔ, Kurɔntɔ
3. Yɛnnto ɔhene kwa?	Are you prepared to meet the King?
4. Tete, tete, tete, tete, tete, tete	From the ancient time
5. Yɛbeto ɔhene kwa?	Do we just meet the king?
6. Ɔhene ne hwan?	Who is the king?
7. Ɔhene kwa?	Just the king?
8. Ɔhene ne wo	You are the king
9. Ɔhene fata Awurade	You deserve to be king my Lord
10. Ɔberempɔn nahyase fata Awurade	The gracious one is from the Creator
11. Korɔbea, yefiri Ankoma	Korɔbea, we are from Ankoma
12. Asante Kɔtɔkɔhene se	Asante Kɔtɔkɔ King says
13. Yɛnto ɔhene kwa?	Do we just met the king?
14. Ɔsei Tutu, brɛ brɛ, brɛ brɛ, brɛ brɛ	Osei Tutu, gently, gently, gently
15. M'asi ta	I have landed
16. Wototo wototo a enyae	No matter how you tie it
17. Wotutu wotutu a enyae	No matter how you uproot it
18. Ɔsei, yɛn nyinaa nkɔ ko?	Ɔsei, we should all go to fight?
19. Yɛn nyinaa nkɔ sa?	We should all go to war?
20. Ɔsei yi firi he ni?	Where is Ɔsei from?
21. Ɔsei firi Abankese Nyame Ani	Ɔsei is from Abankese Nyame Ani
22. Ɔsei firi Kokofu Nyahiniase	Ɔsei is from Kokofu Nyahiniase
23. Ɔsei firi Asuogya Gyambibi	Ɔsei is from Asuogya Gyambibi
24. Ɔsei firi Kokofu Adu Ampofo Antwi	Ɔsei is from Kokofu Adu Ampofo Antwi
25. Ɔsei, wo ho baabi yɛ dum	Ɔsei, part of your body is the odum tree
26. Baabi yɛ dan	Part of your body is like a building
27. Baabi yɛ bɔne	Part of your body is wicked
28. Baabi yɛ fɛntɛmfɛm	Part of your body is fɛntɛmfɛm
29. Ɔsei, wo ho baabi yɛ kakapɛnɛn	Ɔsei, part of your body is kakapɛnɛn
30. Nipa nyinaa bɔmɔfoɔ	The hunter of mankind
31. Onyankɔpa Sakyi bɔmɔfoɔ	The Creator's hunter
32. Ɔsei Tutu, Ɔdomankoma Kyerema se	Ɔsei Tutu, the Creator's drummer says
33. Ɔda wo'se	Thank you
34. Ma no nam nkɔdi	Give him meat for him to eat

Source: Recorded and Transcribed by the Author.

Just as innovations in the *apentema* drum produced the *atumpan* drums, some individuals started experimenting with carving bigger versions of *petia* or *twenesin* drums out of larger tree trunks. Although the semi-cylindrical or barrel-shaped drum is not uncommon, the extremely large size was quite unique at the time and it came to be known as *twenekeseɛ*

(large drum) and generations down the road, they replaced the initial name with *bɔmmaa*, a contraction of the Twi word, *bɔ mmaa* (drum or play with sticks). For due to its size, one will have to literary strike the membrane with larger sticks with extra energy to produce the expected sound. Figure 11 presents the two pair of *bɔmmaa* drums.

Figure 11: *Twenekeɛɛ*, *Bɔmmaa*, or now *Fontomfrom* drums are indicative of evolution of barrel-shaped *nkukua*, *petia*, and *twenesin* drums. Evidence of continuity is apparent in the drums present here.



Population increases and overpopulation in some areas will inevitably lead to intra-group and inter-group conflicts and land litigation, while powerful states may decide to invade less powerful villages and towns in search of lands. Akan migrations, according to Shujaa, involved land acquisition through warfare or purchases, and mixing with or displacing the indigenous populations they encountered along the way (Shujaa, 2014, p. 31). The congruence of all the above in musical terms is the upsurge of stylized signals sounded on horns, ivory trumpets, and a variety of drums that were institutionalized and co-opted by central leadership. Although the call to arms were mostly sounded on drums, ivory trumpets invariably accompanied the infantry to the battlefield. Sound producing instruments were identified individually as war drum or collectively as war drums. Ivory trumpets, *mmeɔ* (plural) and *aben* (singular), attained reputation as *akoben* (war trumpet) that is visually transmitted as part of Adinkra epigrams to symbolize militaristic alertness. A wooden carving of a short trumpet placed on top of large umbrellas (*benkyinyɛ*) as the *ntuatire* (identifying epigram) produces same militaristic representational symbolism (see Figure 13). Although all the varieties of ivory trumpets, *mmentia* and the larger types that are performed in groups of seven such as *ntahera* play ancient verses and signals as part of Akan military campaigns, the war trumpet is unvaryingly referred to in the singular as, *akoben*, instead of the plural, *akommen*. At the National Heroes Park in Kingston (Jamaica), a monument to the powerful and remarkable eighteenth century leader of Jamaican Maroons, Queen Nanny, is represented by a sculpture of what Jamaicans referred to as *Abeng*, interpreted as the horn and placed on top of a tall metal sculpture. Nanny's monument is said to reproduce the sound of *abeng*, a sound producing instrument used by Nanny and her soldiers, and similar to its usage in their Akan homeland, for sounding coded signals and ancient texts. In 2014, I visited the Heroes Park during my first visit to Kingston in the company of my friend, Clayton Brown. The heroic militancy and the ancestral link of Nanny and his brothers, Quao (Kwaw), Cudjoe (Kwadwo), and Accompong (Akyampon) undeniably link their origins to the Akan of present-day Ghana (see Figure 14).

The value of sound producing instruments in defining the character, resolve, and strength of Akan political leadership is irrefutable that sometimes wars were won by simply capturing an enemy's instruments. It brings about untold humiliation on the part of the defeated. Conversely, sound producing instruments became war trophies; kept as part of royal regalia and heirloom that were used as part of festivals to subtly recount historical incidents

and collective experience. Another medium for archiving historical incidents were the creation of referential poetry that were later institutionalized as *Amoma*, *Adawu*, *Apae*, and *Kwadwom* and performed by members of the constabulary and the chronicle singers¹⁷. Currently, only the latter two types are performed as part of rituals and ceremonies and as we shall see these genres historicize lived experience in war while some verses are based on regular proverbs. *Apae* and *Kwadwom* verses are performed to convey incidents of the remote past and to encourage successive chiefs and kings to learn from the bravery, sacrifices, and accomplishments of their forebears and to live up to the expectations of the office. Further, it is a way of empowering as well as encouraging a ruler to be strong and firm like his or her forebears. It bears mentioning that successful migrations from location to location are overlaid with painful stories of grave incidents. There are stories of ailing adults who could not make it to the destination as they perished and were buried in transit. There are stories of sudden onset of thunderstorms and heavy rains that caused fatalities and brought untold hardships. There are stories of those who could not cross rivers and streams with powerful currents or who could simply not swim and were drowned. A sudden encounter with a wild animal or a snake bite are all painful reminders of the past that were recorded in musical arts. The *apae* in Example 5 is a historical account of specific incident in Asante.

Example 5: *Agya Nyane, Agya Nyane (Wake Up Father, Wake Up Father), Apae* by Kwabena Kyeremeh.

Twi Text

1. Ono no!
2. Agya nyane, agya nyane
3. Ɔse Agya wonte se anwam na esu yi?
4. Buei! Wo abɔfra yi wo ye abɔfra pa
5. Mese wo se anwam na eresu?
6. Ɔse Ɔsee Tutu Ntamera retwa Amantam nsu a
7. Wose anwam na eresu yi
8. Ɔse Agya e! Agya e!
9. Se woretwa asuo a,
10. So wo tuo mu o
11. Na Ɔsee Tutu no ara ka ho bi na ɔreba
12. Ono a, adummɔ, adammɔ, adankaweaboo

¹⁷ *Amoma* is the title of a collection and analysis of texts from Asante and Akyem by Nketia (1978). Despite the title, it covers *Adawu* and *Apae*. For a detailed discussion and textual analysis of *Apae*, see Ampene (2020).

13. Ɔpanin a ɔte Da
14. Afari a ɔko mpenten
15. Ɔsee Tutu no no,
16. Yetua wo mpenten so a
17. Wote mu anɔpa tutuutu
18. Nyankopasakyie a wo ti ho apa
19. Wo ka fra fra!

English Translation

1. That's him!
2. Wake up father, Wake up father
3. Father, don't you hear the cries of hornbills?
4. You are a child indeed
5. Did I tell you that this was the cries of hornbills?
6. When Ɔsee Tutu's Ntahera are crossing the Amantam river
7. You refer to them as cries of the hornbill?
8. He/she calls father! father!
9. When you are crossing the river
10. Hold your gun firmly
11. For Ɔsee Tutu himself is leading the charge
12. That's him, knocker of doors and building, the gourd that disperses bullets
13. The elderly man who lives at (O)Da
14. Afari who fights briskly
15. That's Ɔsee Tutu.
16. When you are besieged suddenly
17. You escape at dawn
18. The vulture that has a baldhead
19. Wo ka fra fra!

Source: Recorded in 2009 and 2011 and transcribed by the author.

The above *Apae* is a historical reference to the preventive measures that the Asante put in place to prevent the once powerful Denkyira Kindom from organizing insurrection to regain their independence after they were defeated by the Kwaaman Coalition in 1701. The *Abrafoɔ* informs us that Ɔpemsoɔ Ɔsee Tutu sent a group spies (*Kwanserafoɔ*) on top of a hill near present-day Manso Nkwanta, where they could easily monitor the valley below for troop movement on the part of the Denkyira. The name of the town, Manso Nkwanta, is in reference to *ɔman aso* (the ear of the nation). That is, those living in that village at the time were acting as the ears of the kingdom, and it was their duty to report any troop movement or suspicious maneuvers on the part of the Denkyira to Kumase. *Ɔman aso* later became Manso while Nkwanta refers to a major intersection, a crossroad in the area. On their way to the

hilltop, they were accompanied by the Ntahera ivory trumpeters, and a child thought the sound they were hearing in the night were the cries of hornbills in the forest, but the father scolded the child from Lines 4-7 asking: when *Ɔse Ɔsee Tutu Ntahera* are crossing the Amantam river, do you refer to their sound as the cries of hornbills? The child then cautions the father to hold on tight to his gun when crossing the river. The Kwadwom in Example 6 uses dense texture and indirection to outline, in poetic verses from Lines 19 to the end, the pain and success in various wars against adversaries.

Example 6: *Amankum (Destroying Nations), Kwadwom* by Opanin Kofi Fofie and the Chronicle Singers.

Twi Text

1. Okuru Anim Naadu a
2. Adu Dwaben əhene Twum o Kyampɔn noforobo nge
3. O! Dwaben Sɛe Naa Agyei Gyaako nge
4. Əberɛankyɛ Panin Sereboɔ Siakwan ama wako agye Mampɔn
5. Ofiramani nana o Sumantete awisiɛ
6. Ɔkɔdɛɛ Akraɔi Sɛberɛ tɔɔ ne mu o Twum o Kyampɔn noforobo nge
7. Ofiramani Akraɔi yeyere Nana o Sumantete
8. O Dwabena Akraɔi nana o Sumantete awisi ɛ
9. Ase ase ɔkwa?
10. Ɔsɛe Tutu tie sɛ wo dwom frɛ wo ɛ
11. Ɔnkasakyire bɔmmɔfoɔ
12. Ɔpatako Kyereko agye ko abɔ ne bo
13. Yɛmfa nkɔdi abranee mmɔ no ose
14. Yɛ Ɔpenemankoma su nna kɔ a ma ɔkwan bɛdi awisi
15. Ɔkɛsɛduamo a kɛsɛ di ayeyɛɛ ne ademmire atifi
16. O! Sɛe Dufianwoma de kyɛm ne afena ako ako ayen
17. Ɔhawfoɔ kyɛ me nnyawa nini bieku na wako ama wo awisi
18. Na asuo annya tire a anka wan sen.
19. Obiri Kwaa na yɛrebɔ no nkotie ne nsem kwa nge
20. Emireku Akyeamo tene Pobi Asomanin
21. Pobi Asomanin nso antumi ammɔ wo kyɛm so
22. Kwaakwaa de akyerɛma kɔɛ
23. Kwaakwaa de akyerɛma bae
24. Ampata Twum mesom no bi wɔ akonoano
25. Ampata-Twum a osie funu Bempa bi nso antumi ammɔ wo kyɛm so
26. Ənsɔkɔhene Gyamfi Ameyaw
27. Borɔfoɔhene Gyamfi Ameyaw
28. Yɛbiebie, mmofra hunu a yeyare awia
29. Dwabuntwɛrebuo nua Ampaforako
30. Adu Gyamfi Bempa bi nso antumi ammɔ wo kyɛm so

31. O osi nkotoo, oda nkotoo, bere nkotoakwa Adanse Yankyemaduo
32. Yaw Akyeamotene Boafo Anwoma
33. Anti Kyei Bempa bi nso antumi ammɔ wo kyem so
34. Asene, asene agye Mampɔn Asene
35. Asene nifa Abaakorɔ ba Dootibo
36. Dootibo nso antumi ammɔ wo kyem so.
37. Yenku mma wo nwe? Nko mma wo nwe?
38. Na yene Adawu Atakyi Demkyemfo Denkyemereson
39. Denkyera Amoako Atta Bempa bi nso antumi ammɔ wo kyem so
40. Ebitibiti Aduenya Berabata Aduenya
41. Adomahene ne Takyi Amoa ne Kyerɛbeduedu
42. Meso m'akatakyie hinampɔn akɔ sa
43. Ohene Ameyaw Kwaa Twee nso antumi ammɔ wo kyem so.
44. Otengkwa Panin Konadu kunu Amonu
45. Ofitie pam adee Boafo Adu Anwoma
46. Akyemhene Boafo Owusu
47. Owusu Peboɔ nso antumi ammɔ wo kyem so.
48. Ewoso woso ne Ampem
49. Kofi Sini Ampem
50. Adinkra Kwadwo Bempa bi nso antumi ammɔ wo kyem so.
51. Merebese ko, na mase nno,
52. Brenkoto Akwa Bɔfoɔbi Nkwanta,
53. Akwasi Kasa Bempa bi nso antumi ammɔ wo kyem so.
54. Okyere ahene kwa?
55. Pɔtɔe Kwaku bi nso antumi ammɔ wo kyem so.
56. Osee a okum Bɔdweseanwo Adu Gyamfi e.
57. Okum Ampatatwum a osie funu a ote Foase.
58. O! Kyerefo damirifua, damirifua, damirifua nge
59. Bobbie Aboagye See Frampon o damirifua awisi.
60. Osagyefoo manya mfren nge
61. Okuru Asante Naadu nyane nge

Leader and Responder

62. Okuru bedi atɔpereba demirefi su nna nyane ao Dɔmaako Sakyi asono aworoben.

English Translations

1. It is Okuru Anim Naa Adu
2. Adu, the chief of Dwaben, Twum Kyampɔn noforobo nge
3. Oh! Osee Nana Agyei Gyaako of Dwaben nge
4. Eberankye Panin Sereboɔ Siakwan has rescued Mampɔn from battle
5. Sumantete, the grandson of Ofiramani, Awisi
6. Okodee Akraasi Sebere embraced Twum Kyampɔn noforobo nge
7. Sumantete the beloved wife of Ofiramani Akraasi
8. Sumantete, the grandson of Dwamena Akraasi Awisi
9. They call you in-law in vain?
10. Osee Tutu, listen, they are calling you with your songs
11. Don't murmur behind the hunter

12. The mediator who gets involved in a war
13. He who is being hailed for his gallantry
14. Is Ɔpenemankoma who wails and clears the path awisi
15. The canopy of Ɔkesɛduamo forms on top of reeds
16. Oh! Ɔsse Dufianwoma has fought with shield and sword to rescue us from battle
17. Afflicter, offer me one very brave man to fight for you
18. For without a watershed the stream could not flow
19. It is Obiri Kwaa whose feat in war is being narrated to him nge
20. Emireku Akyeamo trails Pobi Asomanin
21. And Pobi Asomani could not stand your might
22. Kwaakwaa brought the drummers away
23. Kwaakwaa brought the drummers back
24. I serve Ampata Twum at the battlefield
25. Ampata Twum who buries the dead also couldn't stand your might
26. Gyamfi Ameyaw the chief of Nsɔkɔ
27. Gyamfi Ameyaw the chief of Borɔfo
28. The exposure of the war machinery scares children to become sick in broad daylight
29. Ampaforako, the brother of Dwabuntwereɓuo
30. Adu Gyamfi Bempa also could not stand your might
31. Ubiquitous Adanse Yankyemaduo, whether one moves or stays at the place, one still meets you
32. Yaw Akyeamotene Boafo Anwoma
33. Anti Kyei Bempa also could not stand your might
34. The Asenes have captured the Asene clan of Mampon
35. Dootibo, the son of Abaakorɔ, the Right-Wing chief of Asene
36. Dootibo also could not stand your might
37. Should we fight for you to enjoy the booty? Should we fight for you to enjoy the booty?
38. And we are referring to Adawu Atakyi Demkyemfo Denkyemereson
39. Denkyera Amoako Atta Bempa also could not stand your might
40. Ebitibiti Aduenya Berabata Aduenya
41. Adomahene and Takyi Amoa and Kyereɓeduodu
42. I move my great warriors to war
43. Ɔhene Ameyaw Kwae Twee also could not stand your might
44. Amonu the husband of Ɔtenkwaa Panin Konadu
45. Boafo Adu Anwoma whose presence disperses the crowd
46. Boafo Owusu the chief of Akyem
47. Owusu Peɓɔ also could not stand your might
48. Ampem who stirs the crowd
49. Kofi Sini Ampem
50. Adinkra Kwadwo Bempa also could not stand your might
51. I am going to count one and count two (so prepared)
52. Brɛnkoto Akwa, the junction of a certain hunter
53. Akwasi Kasa Bempa also could not stand your might
54. Does he capture chiefs in vain?
55. Pɔtɔɛ Kwaku also could not stand your might
56. We are calling you, Ɔsee who killed Adu Gyamfi of Bɔdweseanwo
57. He killed Ampatatwum of Foase who buries the dead
58. Oh! Kyerefo, condolence, condolence, condolence nge

59. Condolence, Bobie Aboagye Sɛɛ Frampon awisi

60. I have captured the large drums

61. Okuru Asante Naadu wake up nge

Leader and Responder

62. Okuru who keeps vigils over the ivory trumpets with Dɔmaako Sakyi

Source: Recorded and transcribed by Author.

Figure 13: Akoben (War Trumpet) as Adinkra and an epigram on top of Benkyinyɛ (large royal umbrellas).



Figure 14: Abeng. In honor of Nanny of the Maroons, Kingston Memorial Park.



Source: Picture by Author.

The need to protect emerging principalities led to the formation of Asafo (warrior groups) in Akan areas in order to raise a standing army made up of all able-bodied men young and adult men. Remarkably, heroic shouts and songs accompanied by metal gongs and drums are central to Asafo groups and soon, specific types of drums that accompanied warrior groups came to be known as *Asafotwene* (Asafo drums)¹⁸. In the area of vocal music, the interwar years inspired artistic creation and the performance of *mmomome* (songs of exhilaration) where women who were left behind channeled their hopes and prayers through collective singing, for the men to not only return victorious but also return alive from the battlefield. As in *mpere* and *nsui* (funeral cries), *mmomome* songs eventually added to the pool of stock expressions that found its way into *adowa* songs and that may be the underlying reason why women form the core of *adowa* vocal ensembles. By 1000 CE, the *apentema* and *atumpan* drums were gradually added to sporadic performances of *mpere* during wake keeping and thus increasing the scope of affective response. Like percussion instruments, the *apentema* settled on recurring rhythm patterns while the *atumpan* drum improvised using stock expressions for dancers and the chorus. The *atumpan* especially could be played in the music mode with the instrumental section or the drummer may pause and play phrases in the speech mode. Both drums are played by men while the women play percussion instruments such as the rattle that it may be the beginning of the inclusion of males in a female dominated activity. The *atumpan* drums that accompanied *adowa* and some popular bands in the public domain are slightly smaller than those attached to Akan courts and played by the Creator's Drummer. Since the *atumpan* at the courts were limited to sending messages, they were stationed in front of palaces and were occasionally carried on the head during festivals. The inclusion of drums increased the level of expressions in dance and by now, dance gestures have expanded remarkably to include royal dances, heroic dances, celebratory dances, dances to communicate grief and pain and others.

Popular Bands

Population increase, upward surge in food production, developments in metal industries, salt production, and increase in commercial trading networks means hardworking

¹⁸ For further reading on Asafo, see Ama Oforiwa Aduonum (2022), Emmanuel O. Acquah (2022), and Godwin Kwafu Adjei (2000).

Akan needed diversions and recreation. It farfetched to suggest that the proliferation of performing groups in villages and all major principalities became part of social and community life at this time. Popular bands begun as a spontaneous response to life-cycle events and festivals marking end of harvest season or end of the year. The constant need for group performances transformed spontaneous groups to quasi formal groups. Specialization in food production and manufacturing industries had its parallels in popular bands as different locations became associated with certain types of music and instrumental ensembles. Currently, continuity with the past along these lines is evident. *Adowa* and *nnwonkorɔ* are popular in Asante, Bono, and Kwawu areas while *adenkum* is quintessentially a Fante genre. A unique aspect of popular bands in Akan areas is the turnover of musical types and dances they perform. The lifespan of popular bands depended in large part on patronage in a given locality for the music and dance associated with a particular group is abandoned as soon as it loses its vitality. Remarkably, songs and dances associated with older genres are repackaged and performed with renewed vigor in newer genres. For instance, during my field research in the mid to late 1990s, the leader of one of five *nnwonkorɔ* groups at Sunyani-Fiapre, Opanin Odie Yaw Boɔ, is said to have founded several vocal ensembles. He was known for introducing *faya* (fire), *konkoma*, brass band, *aweis* (always), *selewa*, and *odie* to Fiapre. Due to the popularity of the last genre, Odie was added to his name and that is how he ended up with Odie Yaw Boɔ¹⁹. A prototypical popular band was made up of a chorus accompanied by percussion instruments and a variety of drums. Some ensembles are based on a single gender or both genders while others are based on age. The type of dance, the leading drum, or a charismatic leader of a group, for instance, Akosua Tutum, are identified with some of the performing groups. Surprisingly, unlike ivory trumpets that are restricted to Akan political leadership and the courts, some flutes and pipes are combined with chorus and drums as the foundations for the nineteenth century *Atente* or *Osekye* ensembles. Additionally, popular bands thrived in the communities and to this day, not attached to royal courts.

¹⁹ See Ampene (2005, p. 184).

Figure 15: Onyame Akwan Nnwonkoro and Adowa. The men play drums and percussion with the women in the chorus with rattles in their hands behind the drummers.



Source: Picture by Nana Poku Dadie.

Figure 16: Manhyia Tete Nnwonkorɔ group in contrast to Adowa above, the women are in front while the male instrumentalist sit behind. They do not include atumpan drums. The author is recording the songs with a digital audio recorder.



Source: Picture by Nana Poku Dadie.

Bells, Rattles, Wooden Clappers

I would like to conclude this period by touching on corresponding developments in percussion instruments including bells, rattles, and wooden clappers. Most of the metal gongs and stick clappers were passed on from the Neolithic period to the Early Iron Age and to the Middle Iron Age. Thus, succeeding generations established continuity with previous generations by maintaining what they inherited and in some cases, affecting slight modifications, while in other instances creating totally new instruments. That might be the case with two new additions to metal bells and gongs and a new container rattle, *asratoa*, also known as concussion rattle in English. *Asratoa* is not included in ensembles but it is played by the youth, especially, boys for self-enjoyment. Two new innovations in metal idiophones are the castanet that is made up of a metal ring worn on the thumb and a fairly smaller and

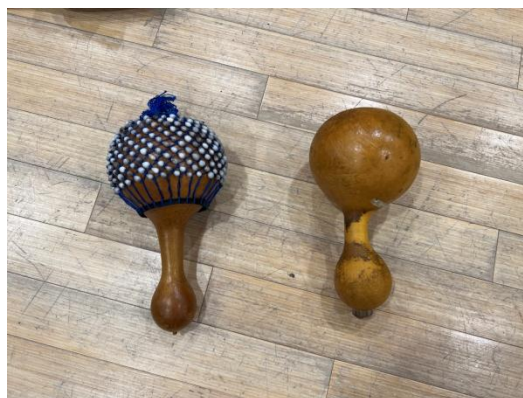
oval-shaped metal bell that is worn on the middle finger. Sound is produced by clicking the thumb ring on the bell on the middle finger. The castanet came to be known in Akan as *afirikyewa* or *firikyewa*. The second was a boat-shaped metal bell with a slit in the middle but unlike the gongs and clapperless bells from earlier periods that were played with wooden sticks, this new invention is played with a metal rod and it came to be known as *adawura*. The larger implications of the foregoing for artistic expressions are that, *adowa* ensembles adapted *adawura* and *firikyewa*, *kete* incorporated *dawuro*, and *fɔntɔmfrɔm* uses two or three large *dawuro* (gongs). *Afirikyewa* became popular as individuals played it to accompany solo singing. *Asratoa* is also popular with the youth and adults who used it to accompany solo singing.

Figure 17: Bells, Rattles, and Wooden Clappers are still in use in Akanland. Evidence of continuity with the remote past.

Asratoa



Ntorowa (gourd rattle with beads woven around it and a gourd rattle with beads inside).



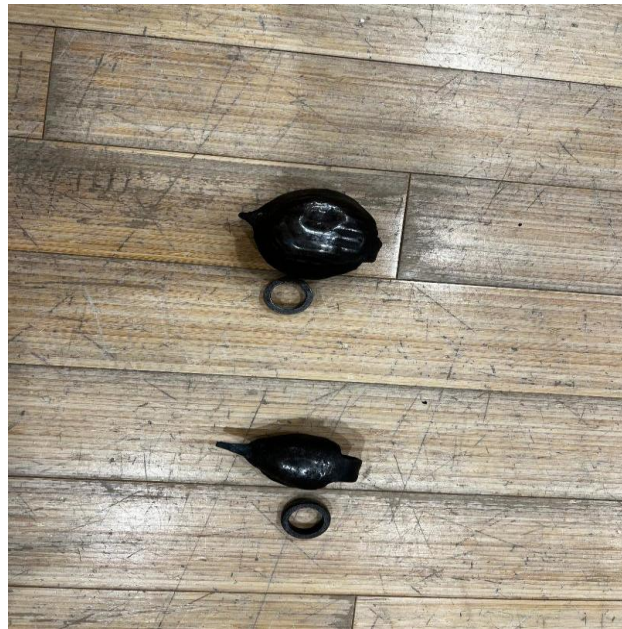
Dawuorta (double bell) with playing stick and Adawura (boat-shaped bell with a playing metal rod).



Akasaa (metal jingles) that are fixed to the male Atumpan drum for buzzing sound



Firikyewa (finger bell)



Late Iron Age (1500-1900)

The Late Iron Age is identified with unprecedented population increase, dramatic strides in urbanization, the era of states, empires, and kingdoms, expanded trade networks, and massive increase in the accumulation of material culture. Noted Akan states such as Bono Manso, Nsokɔ, Wankyi, Takyiman, Gyaaman, Adanse, Dɛnkyira, Dwaben, Kokofu,

Kwaaman, Asantemanso, Akyem, Kwawu, Akwamu, Agona, Asebu, Ahanta, Wassa were well-established by the fifteenth century²⁰. After mid-seventeenth century, a new and one of the most powerful kingdoms, the Asante Empire, emerged and became a dominant force in the region. With the characteristic image of *Kɔtɔkɔ* (the porcupine) as its totem and *Sikadwa* (the Gold Stool) as an ideological force, Asante rapidly expanded in the eighteenth century and by the mid-nineteenth century, it covered an area larger than present day Ghana²¹. Lastly, the Late Iron Age also marked the arrival of Europeans, beginning with the Portuguese. From the fifteenth century onwards, European merchants arrived on the coast and later in the Akan interior and provided a trail of documentary and iconographic data of Akan socio-political sophistication inextricably tied to the visual and performing arts. For instance, in 1482, the Portuguese Captain, Diego d’Azambuja’s description of his meeting with King Kwamena Ansa of Edina, includes the prototypical Akan royal regalia such as wooden stools, drums, ivory trumpets, and swords which the Portuguese interpreted as weapons²². The Dutchman, William Bosman identified iron gongs and iron castanets in his interactions with the coastal Akan. Pieter de Marees’ account of Fante royal court published in 1604 refers to drums with designs carved on the shell that are sometimes combined with ivory trumpets. In addition to identifying sound producing instruments, the Frenchman, Jean Barbot, not only identified instruments but he also provided detailed descriptions of the playing mechanism including the use of curved or straight sticks, or the hand. Barbot observed royal drums that were adorned with charms and jawbones of enemies slain in battle. It is likely that he was describing the *Ɔkyerɛma* when he observed that to be entrusted with the drum is to occupy an office of honor. In addition to clapperless bells, Barbot recognized about ten varieties of drums some of which are, according to him, combined with ivory trumpets. Such were the descriptions until 1819 when the British Merchant, Thomas Bowdich, published a colorful and detailed drawing with the caption, *The First Day of the Yam Custom*, that he observed in

²⁰ Kwasi Konadu (2014) includes oral histories of Adanse, Ahafo, Denkyira, Assin and Twifo, Bono-Takyiman, Fante: Komenda and Kwamankese, Nsɔkɔ.

²¹ European traders, missionaries, and colonizers produced volumes of literature on the Asante Empire. A handful include John Beecham (1841), R.S. Rattray (1927), Ivor Wilks (1975 and 1993), and T.C. McCaskie (1995).

²² Diego d’Azambuja 1482, William Bosman 1705, Pieter de Marees first published in Dutch in 1605 and later translated into English in 1987 and edited by Albert van Dantzig and Adam Jones; Jean Barbot 1844 in *Churchills Voyages*; and Thomas Bowdich 1819.

Kumase in 1817²³. Bowdich was on a mission, as it were, to negotiate a trade deal with the Asante Kingdom. The ceremony was presided over by the seventh Asante King, Osee Asibe Bonsu and the fifth Asantehemaa, Nana Akosua Adoma. Folded as an insert in his publication, the optics are detailed visually and leaves one to wonder just how Bowdich was able to recall all the imagery for his catographer to produce in such vivid detail. Despite all the known shortcomings of Bowdich's image, he succeeded in providing, for the first time, a glimpse of an Akan kingdom in the early nineteenth century. A great deal can be unpacked from the huge umbrellas to the sheer variety of musical instruments and performing musicians. In addition to the visual representation of the ceremony, Bowdich listed a number of sound producing instruments such as a variety of drums including the huge *bɔmmaa* drums that were carried on the head in processions, boat-shaped iron bells, *adawura*, which unlike the larger gongs, are struck with a metal rod, castanets, flat stick clappers, container gourd rattles and beaded gourd rattles. Additionally, he draws attention to large 'horns' that appears to be *sɔkɔben* or *aseseben*. *Aseseben* literary means the talking or speaking trumpet. Additional instruments include the *pempensua* (lamellaphone) and *benta* (the mouth bow), and a long reed-like flute that is likely the *durugya*, and finally, *sankuo* or *seperewa* (harp-lute).

A critical observation by Bowdich and those who came immediately after him in the nineteenth century, Joseph Dupuis (1824), John Beecham (1841), and A. B. Ellis (1887), is the prevalence of instrumental speech surrogacy in Akanland. They were impressed by the skillful manipulation of pitches on drums, ivory trumpets, and flutes to reproduce linguistic tones in the Twi language. As I have noted throughout this paper, a highly sophisticated system of using horns, ivory trumpets, drums, and flute as communication tools and sending messaging to long distances, were long established before the arrival of Europeans in the early fifteenth century. Early European merchants have expressed their wonder in what they refer to as "flute dialogues." They recorded their bewilderment about how the natives explained every phrase of the "flute dialogues" to them. Surprisingly, they failed to observe similar usages of symbolic language and communication and instrumental speech surrogacy by ivory trumpeters and the Akan harp-lute (*seperewa*). In 1887, Ellis, for instance, noted how each Akan chief has his own call or motto sounded on drums but he failed to observe similar practices on *mmentia* (short ivory trumpets) for according to the Akan proverb: *sɛ wo*

²³ The information on European sources is from J.H.K. Nketia (1982).

were firi wo krom hene aben a, wo yera wo dwabɔ ase (you will be displaced in a festival if you forget the ivory trumpet signal of your chief). Having discussed some of the documentary and iconographic evidence produced by European explorers, I will move on to examine some of the momentous markers in this period with larger implications for the visual and performing arts. Artistic creativity, creation of sound producing instruments, singing, drumming and dancing, and verbal arts are unvaryingly inspired by these momentous developments and thus leading Anquandah to observe that “the period between 1500-1800 constituted a major formative era in the arts of the Akan” (Anquandah, 1982, p. 100).

City-States

By the end of the of the fifteenth century, some of the city-states that I listed at the beginning of this period doubled as political capitals as well as commercial centers trading with Mande merchants most of whom practiced the Islamic religion²⁴. Thriving commercial centers include, Nsɔkɔ and Ahwenekɔkɔ in the northern fringes, Adanse Fɔmena, Akrokyerɛ, Ahinsan, and ɔboɔase in the central forest area, Akwamu Nyanoase in the Southeastern corridor, while the southern coastal towns of Ahanta, Asebu, Eguafɔ, and Fetu were well-known for mining gold and for salt production. Within the span of a century, Tafo, Ekaase, and Suntreso, for instance, developed as political and commercial centers in the central forest zone. Prior challenges noted in the Middle Iron Age persisted and led to similar solutions from the leadership and central authority. There are the perennial intra-family feuds, increasing conflicts between towns, and overpopulation that led to further migrations by family groups as in the case of the ɔyoko family who settled in Dwaben, Kokofɔ, and Kwaaman. Similarly, a number of family groups relocated from Adansemanso to establish their own states. Some members of the Asona family moved from Adanse to Kyebi to establish the Akyem Abuakwa State²⁵. The Bretuo family moved to present day Asante Mampon and its environs while some members of the Aduana family moved to Kwawu, and others moved to Wassa and Twifo. By the end of the sixteenth century, Denkyera and Akyem Abuakwa in the Central Forest area, and Akwamu in the Southeastern area have become

²⁴ See for instance, J.K Fynn (1982).

²⁵ For a detailed account of Asona family migration from Adanse to their present settlement at Kyebi, see Kwasi Amfo Kwakye (2007).

powerful states with centralized political structures. Most of the independent states established political alliances in order to combine resources against mutual adversaries. For instance, there were coalitions between the Akyem and the Guan against Akwamu, between the Kwaaman and other states against Denkyera to cite two out of several.

Most of the Akan states depended on military strength to defend their sovereignty, embark on territorial expansion, and to facilitate regional and international trade. The kingdoms of Denkyera and Akwamu created the wing systems of political structure headed by territorial chiefs who doubled as military commanders of their respective territories. The wing system consists of Twafoo (the Forward Guard), Nifa (the Right Wing), Benkum (the Left Wing) and Kyidom (the Rear Guard). The Ankɔbea Division (Home Guard) was created by the Asante King, Opoku Ware, in the eighteenth century when the King of Sefwi, Nana Abirimuro sent his soldiers to invade Kumase, while the soldiers from the latter were far away in the campaign against Akyem Kotoku²⁶. All the above noted wings and divisions were supported by Asafo warrior organizations with corresponding songs and drum accompaniments. With the introduction of firearms by Europeans in the late seventeenth century, militarism intensified as powerful states acquired firearms from Europeans and embarked on conquests and territorial expansion and the control of major trade routes.

Court musicians and verbal artists, vocal ensembles in the communities, and visual artists responded to the momentous socio-political and economic times in the Late Iron Age with creative outburst in all media by composing a large body of musical and literary materials. In my conversations with courtiers at Manhyia Palace in Kumase, the numerous battles between independent Akan states, or Akan states and neighboring states, as well as Akan states and Europeans, especially the protracted wars between the Asante Kingdom and the British in the nineteenth century, were constantly cited as the inspiration for the creation of new sound producing instruments, songs, dances, instrumental texts, referential poetry, and several others. Members of the Ntamera group at Manhyia Palace informed me that they had over three hundred verses in their repertoire although it is becoming increasingly difficult for them to recall even thirty of the verses. In 1974, Nketia published seventy-seven proverbs as part of *ayan* (drum poetry) performed by the Okyerema (the Creator's Drummer) on the pair of *atumpan* drums. Instrumental and song texts, and texts from verbal art forms bear ample testimony to the surge of creative energy in the arts in the period under consideration.

²⁶ For an account of the Asante-Sefwi conflict, see A.A.Y Kyerematen (1966, p. 256-263).

Militarism and the inter-war years stimulated performance of *mmomomme* (songs of prayers) in Akan principalities by women who channeled their prayers for the safe and victorious return of both family members and loved ones from the battlefield through songs. Also referred to literally as, visiting married women (*asrayere*), a group of women will congregate in a household, sing songs for a while, and then step out and sing songs from one end of the town to another end before retiring to their various homes. Similarly, harvest and year-end festivals provided inspiration for artistic creations and performance outlets. In the area of verbal arts, members of the constabulary and the bards expanded their repertoire for *Amoma*, *Adawu*, *Apae*, and *Kwadowom* with new compositions referencing incidents on the battlefield, successful as well as unsuccessful war campaigns, heroic accomplishments of kings, chiefs, ahemaa, war generals, and grave losses of dependable citizens.

Further, migrations, natural and man-made disasters and several challenges in life provided a pool of themes for artistic creativity. Themes that eventually became praise names, strong names, or appellations for territorial chiefs, kings, ahemaa, and individuals who exhibit extraordinary vision and imagination in statehood and governance. For instance, *Osagyefo* (Redeemer), *Okogyeeasuo* (Redeemer of Rivers), *Kofo* (the Fighter), *Dankagyebao* (the box that receives bullets), *Gyebao* (one who is able to withstand bullets), *Ebo* a ehi akuma (the stone that melts an axe), *Agyemang* (Savior of Nations) *Kyeretwie* (one who catches the leopard with his bare hands) and so on. The above-named stock expressions are subject to inter-textual manipulations in instrumental poetry on drums, ivory trumpets, flutes, and songs. By default, all the above became institutionalized in Akan courts and in the public domain. We can imagine a relatively busy time for all the *Akyerema* (the Creator's Drummers), poets, composers of songs and instrumental texts in all Akan states as they historicize lived experience and re-enforce social values in Akanlad.

No doubt expansion in statehood, increase production of food crops, acquisition of material culture, specializations in industries, and unprecedented population increase will inevitably lead to the demand for creativity in the musical arts as well as musical performances. Continuing from the Middle Iron Age, spontaneous groups hurriedly came together to provide music for *bragor* (nubility rites), *mperε*, *mmomomme*, *mpeewa*, *nsaadwom*, *mmoguo* (song interludes as part of Ananse stories), and *apoo* (song of insults)²⁷. On the other hand, formally constituted groups include *dansuom*, *adenkum*, *atente*, *osekye*,

²⁷ For *Apoo* (songs of insults), see E.V. Asihene (1980).

adowa, *asafodwom* (warrior organizations), *abɔfoɔdwom* (hunters songs)²⁸. As I noted in the Middle Iron Age, unlike court ensembles that are retained by chieftaincy as heirloom or war trophies and are undeniable part of the state treasury, community-based popular bands that are mostly not rigidly tied to political authorities have higher rates of turn over in the musical types and dances they perform. Over the centuries, several ensembles lost their vitality as soon as the songs and dances loose their popularity or a new song type and dance craze come in vogue. Citing *adowa* dance as an exception, Nketia observes that the lifespan of popular bands is usually four to five years although currently, *adenkum* in Fante and *nnwonkorɔ* in Kwawu, Asante, and Brong are still thriving (Nketia, 1963, p. 63-74). In most cases, continuity with the old songs and dances is established when they transfer old songs and dances to a new genre. There are instances when existing musical types are enlarged or customized by successive generations in response to contemporary situations. In addition to some of the genres we have previously mentioned, here is a cursory list of popular genres not necessarily in chronological order: *mmaadwom*, *asɔ*, *nteewa*, (*nteewa* and *asɔ* for young girls), *ɔmpɛ*, *dwae*, *sobom*, *osoode*, *asaadua* (tree of the sweet berry), *Akosua Tuntum* (a name), *adzewa* (Fanti version of Adowa), *abɔfoɔdwom* (hunter's songs) *adenkum*, *asɔnkɔ*, *awaa*, *sanga*, *adakam*, *ntan*, *sika-rebewua-ɛpere*, *ɔnni-bi-amanee*, *tetea*, *asiko*, *faya* (fire), *konkoma*, *aweis* (always), *selewa*, *odie*, *sikiyi*, *ɔdaano*, *akapoma*, *kurunku*, and *akwadum*²⁹.

Another creative impulse in the era of political and economic expansion is the general output of varieties of drums. Not surprisingly, drum carving in this period follows long and established tradition of wood carving in Akanland where the wooden stool, *asesɛdwa*, carved from the *sɛsɛ* tree, became the symbol of kingship authority by the end of the Middle Iron Age. Migrations to new settlements created demands for newly carved drums primarily as sound producing instruments to send signals and messages from central authorities to the communities and eventually as accompanying drums in vocal ensembles and instrumental ensembles at the courts of rulers. In addition to the barrel-shaped *nkukua* drums (small, medium, and large), the *twenesini*, and the bottled-shaped *apentema* and the pair of *atumpan* drums, several varieties of semi-cylindrical drums with shoulder straps appeared on the scene by the nineteenth century. In addition to the *mpebi ne nkrawiri* type of drums, most Asafo

²⁸ A recent study of Dansuom is V. Harriet Barnes-Duke (2017).

²⁹ References to the popular dances listed here can be found in Nketia (1949, 1973a, 1973b), Ampene (2005), and B.A. Aning (1975).

groups possess these types of drums that are simply called *asafotwene* (asafo drums). Additional examples are the *adedemma* or *adukurogya*, *worempem* (a type of asafo drums), and *ose* or *atetewa/ateteta*. Amanhene in several Akan states enlarged their court ensembles with the huge *bɔmmaa* drums and kete ensembles. In line with the prevailing conditions in Akanland, dances associated with the courts mirrored heroic dances and militarism following the inter-war years as in the two dances below.

Figure 18: Heroism in *fɔntɔmfɔm* dances. The Asante King, Otumfuo Osei Tutu II, dancing Atopretia with the Mpɔnpɔnson (sword) and a gun during royal funerary rites at Manhyia Palace.



Source: Picture by author.

Figure 19: Nana Wiafe Akenten III, Edwisomanhene, in his signature kete dance during royal funerary rites at Manhyia Palace in Kumase in 2012.



Source: Picture by author.

For a while, all territorial chiefs settled on a single *bɔmmaa* and accompanying drums until Ɔpemsoɔ Ɔsee Tutu expanded his ensemble from one to two *bɔmmaa* drums. The booming sound from two huge drums became known as *fentɛmfrɛm* or its corrupted and popular name, *fɔntɔmfrɔm*, and several *Amanhene* (Territorial chiefs) adapted that model. Overall, kete dances are elegant but some of the dance suites such as *Adaban*, *Abɔfoɔ*, and *Adinkra* exude heroic militancy like that of *fɔntɔmfrɔm* dances.

Through expanded trade networks, the Akan had sustained interactions with their northern neighbors, especially the Gonja, Dagomba, and Mande. By the late eighteenth century, Akan communities began using close-ended drums including *donno* and *mpintintoa*, from the north on limited basis. *Donno* (sing. *dondo*) initially performed by women during nubility rites that are strictly for girls, and eventually quintessential performers of court ensembles such as *fɔntɔmfrɔm* and *kete* added *donno* drums to the ensemble. The bigger types

A new addition to the pool of percussion instruments is *adenkum*, an elongated gourd with a small hole cut on the tip and a similar hole on the bulbous body that Fante women play to accompany the vocal ensemble with the same name. Apart from that, the variety of stick clappers, metal gongs and bells, boat-shaped bells, finger bells, gourd rattles, beaded gourd rattles, and *asratoa* has passed on from antiquity to the present generation.

Summary

Despite the profusion of, and emphasis on, the political and economic history and the near exclusion of cultural history of the Akan in nineteenth and twentieth-century publications, the evidence in this paper suggests that ancient Akan were not only concerned with creating artificial installations to deal with their environment. Neither did the Akan of antiquity developed socio-political structures, engaged in economic activities, created urban centers, or pursued territorial expansion without corresponding developments in creative arts. Due to my disciplinary leanings, there is no denying that my focus in this paper is overwhelmingly on the musical arts. Creativity in the musical arts is central to Akan sophistication from the beginning of time to the present day. To understand what propelled the Akan through their own cultural history, I referenced the text of *fɔntɔmfɔm Akantam* (oath swearing) that succinctly expresses the historical experience in settlements and migrations that informed Akan religious worldview. The text congenitally reveals Akan understanding of the natural order in their physical environment that rivers are from God, the Creator of all things, and that in their search for food and shelter, they constructed the path and met the river. While the path is constructed by human beings, the river is one of the spiritual manifestations of God on earth. This existential experience is artistically composed and performed by members of the royal *fɔntɔmfɔm* drum ensemble as a dance suite that continues to be passed on, orally, from generation to generation. Intertextual variations of the above text are featured across genres in vocal and instrumental ensembles including *adowa* and *nnwonkorɔ* songs, and the instrumental poetry of ivory trumpets. The performance of “The Path Crosses the River” in different genres and in present day Akanland is a constant reminder for the Akan to praise and thank the Supreme Being for providing them with rivers to sustain them on earth. I used the text of Akan as launching pad to understanding the physical environment of Akan settlements in present-day Ghana and Côte d’Ivoire. I then

moved on to discuss Akan socio-political organization that is fundamentally based on a matrilineal system whereby the seven or eight family groupings trace their lineage to a female ancestress. Following that, I shifted my attention to the broad spatial frameworks proposed by archaeologists and historians to tease out parallel developments in the musical arts. I examined corresponding developments in musical expressions with reference to why and how sound-producing and musical instruments were manufactured, the resources used in their construction, the uses of musical instruments, and the evidence for continuity with the usages in the remote past.

Although I did not devote a section to issues of continuity, I reference aspects of continuity throughout my paper. From the Neolithic Period to the Late Iron Age, there are noticeable continuities of Akan percussion instruments to the present times. The continued usages of organic vegetable materials such as the gourd variety, the *tweneboa* tree, animal horns and ivory trumpets are informed by the embodied spirituality that the Akan associate with organic materials, trees, and animals. When it comes to ivory trumpets, *ntahera* and *mmentia* continue to enjoy widespread distribution in all corners of Akanland. As the Asante Empire became powerful, its arsenal of ivory trumpet groups expanded to more than twenty types namely, *nkɔntwema*, *ntahera*, *kɔkrɔanya*, *nkofo*, *amoakwa*, *nkrawoben*, *asikaben*, *mmentia*, *mmodwemmɔdwe*, *sɔkɔben*, *kɔtononko*, *ɔkra*, *patuda*, *nnɔmuaben*, *abamoaben* or *abenben*, *Ankaasemmen*, *Akyeremademmen*, *Adwonsɔdwonsɔmmen*, *Gyaamanmmen*, *Edwaasemmen*, and many others. With the Akan, there is a discernible continuum that establishes records of musical instruments, singing, and dancing that were used in the remote past as well as in contemporary times. For instance, corporeal accompaniment to the singing voice in antiquity, especially hand clapping, continues to this day. The ubiquitous use of organic materials readily available from the natural environment such as the variety of rattles from the gourd family and bamboo stick clappers began in the Neolithic period to the present times. As stated in this paper, the Akan realized the spiritual value in organic vegetable materials and never abandoned the use of gourd rattles or stick clappers to this day and that is one of the ways of establishing continuity with the remote past. The Akan were quite resourceful as they created musical instruments from materials with natural bore such as bamboo for flutes and horns of wild and domesticated animals, and the elephant tusk. The elephant tusk has since replaced horns from the goat, sheep, or cow. It is the same view of spirituality in natural materials that has sustained the use of elephant tusk for a variety of

ivory trumpets used in Akan courts. The onset of iron age produced metal bells of various sizes and shapes which due to the piercing sound, replaced bamboo sticks for providing short and recurring rhythmic patterns (timelines or reference points) in vocal and instrumental music. Over the centuries, the bells were passed on from generation to generation as well as the creation of bigger metal bells (gongs), boat-shaped bells, and finger bells.

The transformations in the construction of drums are amazing and provides a window of understanding of continuity with the remote past. From the smaller *nkukua* drums to *appentema* and *petia*, from *appentema* to *atumpan*, from *petia* to *twenesin*, and from *twenesin* to the huge *bɔmmaa* drums, there is striking continuity with the Akan past. Along the line, some instruments were discontinued while others were modified to meet sound aesthetics of the day. Flutes and pipes are not as widespread as they used to be but the *durugya* is part of the Asante king's court while *atenteben* in *atente* bands has become a national instrument used in educational institutions and cultural groups thanks to the work of Ephraim Amu³⁰. Apart from *mmɔdwemmɔdwe* and *səkɔben* or *aseseben* ivory trumpets, the vast majority of ivory trumpets are still in use in Akan royal courts and as I have stated previously, Manhyia Palace in Kumasi has the largest collection of ivory trumpets. Similarly, a variety of drums accompany popular bands and are central to Akan chieftaincy as I have described above. By mid-twentieth century, the mouth bow, *bentɔ*, went out of fashion while the *seperewa* (harp-lute) almost became obsolete but resurfaced in the 1990s due to the singular effort by Osei Korankye, the world re-knowned *seperewa* master.

Singing is another creative endeavor that leads us to appreciate continuity in the remote past. I traced primordial musicality associated with the voice. From humming the whistling and solo and group singing, and the preference for call and response singing. I examined spontaneous singing from *mpere*, *mmommome*, and *nsui* in the remote past to *adowa* and *nnwonkorɔ*. I included creativity in poetry or what I refer to as verbal arts and included the texts for *apae* (referential poetry) and *kwadwom* (chronicle songs). Lastly, I examined briefly, dance as non-verbal artistic activity that is integral to music. I observed that, continuity with old songs and dances are established when they transfer old songs and dances to new genres. A critical aspect of all the sound producing and musical instruments, and the genres discussed in this paper that ensures continuity with the remote past is that the

³⁰ The pioneering work of Ephraim Amu is discussed in his biography by Philip T. Laryea (2012), Fred Agyeman (1988), Kofi Agawu (1996), and Kwabena Nketia, among others.

musical arts (and other artistic domain) are coded with historical experience of the Akan. In other words, Akan musical arts are depository of history and events and recalled and dramatized during ceremonies, rituals, and musical events.

Another method of establishing continuity is to assess documentary and iconographic trail left behind by European explorers, merchants, missionaries, and colonizers who arrived in the Gulf of Guinea in the fifteenth century. The evidence did not fail to show that Akan socio-political sophistication was in full bloom when Europeans arrived. Despite the noted flaws in Bowdich's representation of what he refers to as the beginning of the Yam festival in the Asante Kingdom, the optics in his cartographic drawing is our best resource for establishing continuity in the Akan past³¹. Accounting for dynamism in tradition, there are astounding similarities in scope and depth in the twenty-first century court ceremonies and festivals in the Asante Kingdom and similarity with Bowdich's early nineteenth century Public Assembly of Asante royalty presided by Asantehene Osee Asibe Bonsu. The huge colorful umbrellas with symbolic designs on top, the palanquins, a variety of musical instruments, the sitting arrangements, the militancy and a host of others continue to present-day Asante. A cursory look at festivals in Akan areas would yield similar conclusions with regards to cultural continuity with the remote past. For instance, Kundum festival in Nzema, Edina Bakatue, Fetu Afahye, Takyiman Apoo, Ohum in Akyem Abuakwa, Odwira at Mampɔn Akwapim, Adaye or Asanteman Adaekese in Kumase and others all have a stake in continuity with the Akan past. Herein lies my African musicological inquiry and positions on Akan civilization and History.

References

ACQUAH, Emmanuel Obed. New Trends in Asafo Music Performance: Modernity Contrasting Traditions. *Journal of African Arts and Culture*, v. 1, p. 23-32, 2022.

ADJEI, Godwin Kwafɔ. **Asafo Music of the Fantes: A Study of History, Development, and Form of Asafo Music of Cape Coast and Elmina**. 2000. Dissertação (Mestrado) — University of Ghana, [s.d.], 2000.

ADUONUM, Ama Oforiwaa. **Walking with Asafo in Ghana: An Ethnographic Account of Kormantse Bentsir Warrior Music**. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2022.

³¹ For a critical assessment of T. E. Bowdich's image and narrative of his notion of "The First Day of the Yam Festival," see T.C. McCaskie (1995, p. 240-242) and the Appendix I, pages 268-271.

AGAWU, Kofi. **The Impact of Language on Musical Composition in Ghana: An Introduction to the Musical Style of Ephraim Amu.** [S.l.], 1984.

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

AGYEMANG, Fred M. **Amu the African: A Study in Vision and Courage.** Accra, Ghana: Asempa Publishers, [s.d.].

AMPENE, Kwame. **History of the Guan-Speaking Peoples of Ghana: The Undisputed Aborigines of Ghana.** Philadelphia: StarSpirit Press, 2011.

AMPENE, Kwasi. **Female Song Tradition and the Akan of Ghana: The Creative Process in Nnwonkor.** Abingdon, Oxon, UK: Routledge, 2016. Publicado originalmente em 2005 por Ashgate Publishing.

ANING, B.A. **Nnwonkor.** Accra: Ghana Publishing Corporation, 1975.

ANQUANDAH, James. **Rediscovering Ghana's Past.** Accra: Sedco Publishing Ltda.; Harlow, Essex: Longman Group Ltd., 1982a.

ASIHENE, E.V. **Apoo Festival.** Accra-Tema: Ghana Publishing Corporation, 1980.

ANQUANDAH, James. **The Archaeological Evidence for the Emergence of Akan Civilization.** *Tarikh*, v. 7, n. 2, p. 9-21, 1982b.

BARBOT, John. **A Description of the Coasts of North and South Guinea.** London: Messrs. Churchill, 1732.

BARNES-DUKE, Harriet V. **The Rise and Fall of Densuomu.** 2017. Dissertação (Mestrado) — Tufts University, [s.l.].

BEBEY, Francis. **African Music: A People's Art.** Tradução por Josephine Bennett. New York; Westport: Lawrence Hill & Company, 1975.

BEECHAM, John. **Ashantee and the Gold Coast: Being a Sketch of the History, Social State, and Superstitions of the Inhabitants of Those Countries: With a Notice of the State and Prospects of Christianity Among Them.** London: J. Mason, 1841.

BOSMAN, William. **A New and Accurate Description of the Coast of Guinea.** London: Frank Cass and Company Ltd., 1705.

BOWDICH, Thomas E. **Mission from Cape Coast Castle to Ashantee: With a Statistical Account of That Kingdom, Geographical Notices of Other Parts of the Interior of Africa.** London: John Murray and Sons, 1819.

BUSIA, K.A. **The Position of the Chief in the Modern Political System in Ashanti: A Study of the Influence of Contemporary Social Changes in Ashanti Political Institutions.** [S.l.]: [s.n.], 1951.

CARTER, William G. **Asante Music in Old and New Juaben.** 1984. Tese (Doutorado) — University of California, Los Angeles.

DOLPHYNE, Florence Abena. Akan Language Patterns and Development. *Tarikh*, v. 7, p. 35-45, 1982.

DUPUIS, Joseph. **Journal of a Residence in Ashantee.** London: Printed for Henry Colburn, 1824.

ELLIS, Alfred Burdon. **The Tshi-Speaking Peoples of the Gold Coast of West Africa: Their Religion, Manners, Customs, Laws, Language.** London: Chapman and Hall Ltd., 1887.

FYNN, John Kofi. Trade and Politics in Akanland. *Tarikh*, v. 26, n. 7(2), p. 23-34, 1982.

FYNN, John Kofi. **Asante and Its Neighbours 1700-1807.** Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1971.

GREENBERG, Joseph H. **The Languages of Africa.** Bloomington: Indiana University Press, 1963.

KAMINSKI, Joseph S. **Asante Ntamera Trumpets in Ghana: Culture, Tradition, and Sound Barrage.** Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2012.

KONADU, Kwasi (Ed.). **The Akan People: A Documentary History.** Vol. 1. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 2014.

KONADU, Kwasi (Ed.). **Akan Peoples in Africa and the Diaspora: A Historical Reader.** Vol. II. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 2015.

KWAKYE, Kwasi Ampfo. **The Royal Akyem Kingdom: The New Frontier.** [S.l.]: [s.n.], 2007.

KYEREMATEN, A.A.Y. **Ashanti Royal Regalia: Their History and Functions.** 1966. Tese (Doutorado) — Oxford University, [s.l.].

LARYEA, Philip T. **Ephraim Amu: Nationalist, Poet and Theologian (1899-1995).** Akropong-Akuapim: Regnum Africa Publications, 2012.

MAREES, Pieter de. **Description and Historical Account of the Gold Kingdom of Guinea.** Tradução de Albert van Dantzig; Adam Johnes. Oxford: Oxford University Press, 1602.

MCCASKIE, T.C. **State and Society in Pre-Colonial Asante.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

NKETIA, J.H. Kwabena. **Akanfo Nnwom Bi**. London: Oxford University Press, 1949.

NKETIA, J.H. Kwabena. **Drumming in Akan Communities of Ghana**. London: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1963.

NKETIA, J.H. Kwabena. **Abofodwom**. Accra-Tema: Ghana Publishing Corporation, 1973a.

NKETIA, J.H. Kwabena. **Folk Songs of Ghana**. 2. ed. Accra: Ghana Universities Press, 1973b. Publicado originalmente em 1963 pela University of Ghana.

NKETIA, J.H. Kwabena. **The Music of Africa**. New York: W.W. Norton & Company, 1974.

NKETIA, J.H. Kwabena. **Amoma**. Accra-Tema: Ghana Publishing Corporation, 1978.

NKETIA, J.H. Kwabena. The Musical Traditions of the Akan. **Tarikh**, v. 7, n. 2, p. 47-59, 1982.

NKETIA, J.H. Kwabena. The Historical and Stylistic Background of the Music of Ephraim Amu. **Amu Choral Works**, v. 1, p. 7-23, 1993.

OPOKU, Kofi Asare. The World View of the Akan. **Tarikh**, v. 7, p. 61-73, 1982.

OSEI, Osafo K. **A Discourse on Akan Perpetual Calendar: For Religious Ceremonies and Festivals (1700-22—A.D.)**. Accra: Domak Press Ltd., 1997.

RATTRAY, R.S. **Religion & Art in Ashanti**. Kumasi, Ghana: Basel Mission Book Depot; London, UK: Oxford University Press, 1927.

SARPONG, Peter Kwasi. **Girls' Nubility Rites in Ashanti**. Accra-Tema: Ghana Publishing Corporation, 1977.

SARPONG, Peter Kwasi. **The Ceremonial Horns of Ashanti**. Tema, Ghana: Sedco Publishing Limited, 1990.

SHUJAA, Kenya. **Akan Cultural History: An Overview**. In: KONADU, Kwasi (Ed.). *The Akan People: A Documentary History*. Vol. 1. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 2014. p. 29-88.

WILKS, Ivor. **Asante in the Nineteenth Century: The Structure and Evolution of a Political Order**. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

WILKS, Ivor. **Forests of Gold: Essays on the Akan and the Kingdom of Asante**. Athens, OH: Ohio University Press, 1993.

YANKAH, Kwesi. **Speaking for the Chief: Okyeame and the Politics of Akan Royal Oratory**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Kwasi Ampene received his Diploma in Music from the University of Ghana, his Masters in Music Theory from West Virginia University, and his PhD in Ethnomusicology from the University of Pittsburgh. Ampene specializes in the rich musical traditions of the Akan people of West Africa. He has disseminated his research at national and international conferences and speaking engagements at major universities in Africa, United States, Europe, Asia, the Caribbean, and South America. He has provided expert advice for public engagement projects on Akan culture and music to the British Library, and Princeton University. Ampene's book publications include, *Asante Court Music and Verbal Arts in Ghana: The Porcupine and the Gold Stool* (2020). *Asante Court Music* is the winner of J.H. Kwabena Nketia Book Prize by the African and African Diaspora Music Section in the SEM for the best monograph on African music in 2022. Additional books include, *Engaging Modernity: Asante in the Twenty-First Century* (2016) and *Female Song Tradition and the Akan of Ghana: The Creative Process in Nnwonkoro* (2005). He is the leading editor of, *Discourses in African Musicology: J.H. Kwabena Nketia Festschrifts* (2015). He has published several articles in prestigious journals. Ampene is the producer of the film documentary, *Gone To The Village: Royal Funerary Rites for Asantehemaa Nana Afia Kobi Serwaa Ampem II*. Ampene is currently the President of Ghana Studies Association (an international affiliate of the African Studies Association); Chair of the Society for Ethnomusicology Council; a member of the Editorial Board of the SOAS Studies in Music Series at the University of London; and the past Chair of the African Music Section in the Society for Ethnomusicology.

Kwasi Ampene recebeu o diploma em Música pela *University of Ghana*, o mestrado em Teoria Musical pela *West Virginia University* e o doutorado em Etnomusicologia pela *University of Pittsburgh*. Ampene é especialista nas ricas tradições musicais do povo Akan, da África Ocidental. Ele apresentou suas pesquisas em conferências nacionais e internacionais e em palestras realizadas em grandes universidades da África, Estados Unidos, Europa, Ásia, Caribe e América do Sul. Também forneceu consultoria especializada para projetos de engajamento público sobre a cultura e a música Akan para a *British Library* e a *Princeton University*. As publicações de Ampene incluem o livro *Asante Court Music and Verbal Arts in Ghana: The Porcupine and the Gold Stool* (2020), vencedor do Prêmio de Livro J.H. Kwabena Nketia, concedido pela seção de Música Africana e da Diáspora Africana da *Society for Ethnomusicology* (SEM) para a melhor monografia sobre música africana em 2022. Outros livros incluem *Engaging Modernity: Asante in the Twenty-First Century* (2016) e *Female Song Tradition and the Akan of Ghana: The Creative Process in Nnwonkoro* (2005). Ele é o editor principal de *Discourses in African Musicology: J.H. Kwabena Nketia Festschrifts* (2015). Ampene publicou vários artigos em revistas acadêmicas de prestígio e produziu o documentário *Gone To The Village: Royal Funerary Rites for Asantehemaa Nana Afia Kobi Serwaa Ampem II*. Atualmente, Ampene é presidente da *Ghana Studies Association* (uma afiliada internacional da *African Studies Association*), presidente do Conselho da *Society for Ethnomusicology*, membro do Conselho Editorial da série *SOAS Studies in Music da University of London* e ex-presidente da seção de Música Africana da *Society for Ethnomusicology*.

Sem perder o compasso: A trajetória de uma mulher negra sambista em um espaço acadêmico

Without losing the beat: The trajectory of a black woman, a *samba* dancer in an academic space.

GABRIELA RODRIGUES DO NASCIMENTO
Universidade Federal da Bahia
gaby.canta@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4274-9533>

Recebido em: 31/08/2024
Aprovado em: 08/10/2024

NASCIMENTO, Gabriela Rodrigues do. Sem perder o compasso: A trajetória de uma mulher negra, sambista, em um espaço acadêmico. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 257-270, 2024.

Sem perder o compasso: A trajetória de uma mulher negra sambista em um espaço acadêmico

Resumo: O presente texto traz um relato sobre minha experiência enquanto mulher negra, cantora e sambista em um espaço acadêmico. Através dessa escrita, reconto minhas vivências boas e ruins, de minha trajetória até chegar a esse mundo transformador do Ensino Superior, trilhada pelos caminhos da educação. As reflexões que apresento aqui são um passeio pelas minhas memórias de infância, adolescência e vida adulta, onde evidencio que minha relação com a música, injustiças e violências de todas as vertentes fizeram parte de minha jornada desde muito cedo. Partindo dessas experiências, o texto apresenta um despertar para a vida e uma virada de chave de suma importância para os caminhos que decidi traçar em minha caminhada pessoal e profissional através dos estudos em música, violência e gênero em ambientes de conflito durante minha pós-graduação. Nele, também apresento minha experiência enquanto mulher de pele preta enquanto estive como vice-presidente da ABET, em uma gestão afirmativa, majoritariamente negra, e como precisei enfrentar as questões de racismo institucional, como um problema estrutural e social que, de “velado”, não tem nada.

Palavras-chave: Música; gênero; violências; estudos; gestão; racismo estrutural.

Without losing the beat: The trajectory of a Black woman, samba player in academic space

Abstract: This text provides an account of my experience as a Black woman, singer and samba player in an academic space. Through this writing, I recount both my positive and negative experiences tracing my trajectory until arriving at this transformative world of higher education, followed by the paths of education. The reflections I present here are a walk through my memories of childhood, adolescence and adult life, where I highlight that my relationship with music, alongside experiences of injustice and violence in all aspects, were part of my journey from a very early age. Based on these experiences, the text presents an awakening to life and an extremely important turning point for the paths I decided to follow in my personal and professional journey through studies in music, violence and gender in conflict environments during my postgraduate studies. In it, I also present my experience as a woman with black skin while I was Vice-President of ABET, in an affirmative, mostly Black administration, and how I needed to face issues of institutional racism, as a structural and social problem that was “veiled”, not nonexistent.

Keywords: Music; gender; violence; studies; management; structural racism.

Introdução

*Nada como um dia atrás do outro Tenho essa virtude de esperar
Eu sou maneira, sou de trato, sou faceira Mas sou flor que não se cheira
É melhor se prevenir pra não cair Sou mulher que encara um desacato Se eu não devolver no ato
Amanhã pode esperar Estrutura tem meu coração Pra suportar essa implosão
Que abalou meus alicerces de mulher Mas a minha construção é forte
Sou madeira, sou de morte Faça o vento que fizer
Mas a minha construção é forte
Sou madeira, sou de morte, sou do Norte Faça o vento que fizer*

[Pode Esperar – Roberto Maria; Sylvio Pereira]

Durante toda minha pós-graduação optei por começar meus textos sempre com uma canção e nas ditas escolhas, com certeza, não houve nenhuma neutralidade. Para esse relato, ou minibiografia não fugi a regra e optei por trazer a canção supracitada, interpretada pela voz da nossa querida Alcione – Marrom¹. Uma mulher, negra, sambista e instrumentista que fez sucesso na década de 1970 até os dias atuais. A letra fala de uma mulher que passa por muitas dificuldades e que suporta as adversidades da vida sem perder a esperança, com a promessa que superará as dificuldades das situações adversas da vida e ressurgirá delas cada vez mais forte para lutar pelos seus sonhos de mulher. Essa música me inspira e a tenho como lema de vida para seguir adiante, mesmo quando as tempestades da vida me levam a um mundo de incertezas, mergulhadas em uma imensidão de angústias e desafios constantes...

Partindo dela reconto um pouco de minhas escrevivências Evaristo (2005), com intuito de compartilhar um pouco de minha trajetória enquanto, mulher, negra, cantora, bióloga, mãe, avó e pesquisadora, que encontrou nos estudos a chave para mudar de vida em meio a realidades complexas e inerentes a uma mulher negra, periférica, nascida e criada em meio a um universo de violências e conflitos. A seguir, apresento um pouco minha trajetória desde a infância, passando pela adolescência, vida adulta e atual realidade enquanto doutoranda em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia e membro da equipe de gestão da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) onde, em todas as fases tive a música como principal companheira, conselheira e motivadora para não desistir dos meus sonhos.

¹ Alcione Dias Nazareth, nascida em São Luís em 21 de novembro de 1947, é uma cantora, compositora e multi-instrumentista brasileira. Uma das mais notórias sambistas do país, a cantora recebeu a alcunha de “Marrom”, “Dama do Samba” e “A Voz do Samba”. Com trinta álbuns de estúdio e nove ao vivo, vendeu oito milhões de cópias de discos em todo o mundo. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Alcione_\(cantora\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alcione_(cantora)). Acesso em 02 nov. 2023.

Vasculhando minhas fotografias

Escrevo minha trajetória como mulher negra, musicista, cantora, filha de um funcionário público e de uma empregada doméstica, nascida e criada na zona norte de Porto Alegre. Desde muito cedo, o cenário cultural musical de minha família sempre foi influenciado pelo samba. Hoje, estudando sobre, entendo que minhas preferências musicais advêm de minha criação musical cultivada durante minha infância e adolescência. Lá em casa, fomos criadas ouvindo ícones como Alcione, Agepê, Beth Carvalho, Benito de Paula, Gonzaguinha, Bezerra da Silva, entre outros... Dessa forma, meu referencial musical vem da música negra cantada por cantoras e cantores negros, que naquela época, pelos anos, 1970, 1980, 1990 ganharam visibilidade midiática e notoriedade como artistas que representavam a cultura negra dentro de nossa sociedade. Esses artistas retratavam a grande maioria dessa população discriminada e estigmatizada dentro desse contexto negro popular. A música se fazia presente em minha rotina e em festas da família, onde eu era sempre a atração principal, desde muito cedo. Na escola, não era diferente. O tempo foi passando... Tive o meu primeiro filho muito jovem, aos quinze anos. Aos vinte anos, já tinha três. A música, sempre foi minha parceira durante esse trajeto de vida e o meu companheiro, na época, não aceitava minhas habilidades musicais. Aí começaram outros problemas...

Sofri durante anos todas as vertentes de violências possíveis e imagináveis. Até que resolvi dar um basta na situação, após sete longos anos de agressões. Romper com o ciclo de violência é um passo bem mais difícil de dar do que se imagina. Pois, para o “outro”, o silenciamento das vozes de nós cantoras negras é uma espécie de troféu para quem tenta nos calar.

Como tão bem afirma Jurema Werneck:

[...] As condições de vida das mulheres cantoras negras são marcadas pelo racismo e pelo patriarcado que ao longo de outros fatores produtores de assimetrias sociais, resultam em vidas marcadas pela violência, pela injustiça e pela privação material (Werneck, 2007, p.22).

A escrita da autora me faz refletir sobre o papel das mulheres negras dentro de uma sociedade contemporânea ainda machista e excludente. Penso que, para mudarmos tal conceito, um dos caminhos a ser percorrido é o da oralidade e escrita. Há uma necessidade de

mais literaturas que falem da nossa história, da nossa luta diária contra um sistema opressor. “Nós, mulheres negras, intelectuais, ou não, temos que usar a fala e, através de nossa escrita, mostrar nossa visibilidade intelectual e social enquanto seres pensantes e com voz representativa em meio a esse contexto social que insiste em nos silenciar” (Nascimento, 2020).

Os anos passaram... Eu fui juntando os meus caquinhos e, depois de um aneurisma cerebral aos vinte e sete anos, no ano de 2004, recomecei a trilhar meu caminho nos bancos escolares, ingressando como aluna, no segundo ano do ensino médio. Logo em seguida, fiz magistério, onde, também sofri violências sociais por ser uma cantora da noite, que queria ser professora. A imagem do ofício de cantora perante a sociedade é assim definida por Biddle:

[...] As condições materiais que sustentam a “profissão” da cantora, sua proximidade com a imagem de prostituição, sua maneira de representar uma imaginação particular (misógina) do feminismo como marcador da alienação do trabalho feminino, sua esterilização. (Biddle, 2003, p. 221).

Indo ao encontro das afirmações do autor, nossa profissão nos coloca em um lugar social “distorcido” do nosso real propósito. Infelizmente, esse estereótipo perpetua-se até hoje. Após esses obstáculos, já na faculdade, enfrentei outros tantos, sempre tendo a música como pivô dos problemas criados pelos outros. Ao refletir sobre, lembrei-me de Laila Rosa (2018), que afirma que da “música floresceram espaços de rebelião, denúncia e confrontos de racismo, sexismo e transfobias, bem como é um espaço de renascimento e crescimento humano”.

Com certeza, a música, para mim mesmo envolta a “N” situações conflitantes serviu-me como acalanto e conforto para enfrentar muitos momentos difíceis. Anos mais tarde, finalmente, consegui me formar como bióloga e só retomei minha convivência com a música, no ano de 2018.

Os desafios presentes e as oportunidades na pós-graduação

Acredito que o universo sempre trabalha a nosso favor, mesmo quando seus caminhos não são claramente compreendidos por nós. Ele, em sua gentileza apresentou-me o mestrado, em Etnomusicologia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como tabua de

salvação e entendimento para todos os meus problemas relacionados a música e as violências existentes nesse universo sonoro. Naquele momento, mesmo sem entender bem os caminhos e os sinais imitados por ele tomei posse da oportunidade e entendi meu ingresso na pós-graduação como uma superação dos meus limites em todos os sentidos. Fazendo uso de meus entendimentos, maturidade e desse espaço de poder, fiz jus à teoria de Seeger que afirma: “há um elemento de escolha pessoal em todos os trabalhos de campo” (Seeger, 1980, p. 26) e escrevi minha dissertação, que dialogou com minha realidade de vida, a qual me inquietava a partir do momento em que percebi que outras tantas mulheres, musicistas ou não, ainda sofriam com a violência doméstica e social em variados contextos em que estavam inseridas. Na ocasião escrevi sobre quatro mulheres musicistas que viviam em uma ocupação com mulheres vítimas de violência doméstica por seus companheiros que não aceitavam suas habilidades musicais. Nesse contexto, o desafio foi extremo, pois tive que enfrentar minha história de vida através das lentes de minhas interlocutoras, mas dessa vez, não mais como vítima, mas como pesquisadora tentando entender as complexidades existentes em universos musicais.

Decididamente, a fase do mestrado foi extremamente desafiadora. Pois, chegar a uma Universidade Federal de renome e grande conceito como a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) não é uma tarefa fácil. Principalmente, para alunos negros nascidos e criados nas periferias os quais, não tem nenhuma base de ensino que acompanhe as exigências dessa tão distinta instituição de ensino. Nesse sentido, não há dúvida, de que as políticas públicas voltadas à escolarização formal têm vasta interferência na vida das sociedades, na medida em que podem ser responsáveis por oportunidades que não seriam vivenciadas apenas com os esforços pessoais impetrados pelos indivíduos. Por esse motivo, a ausência de políticas públicas deve ser entendida como um dos fatores determinantes da exclusão educacional em que ainda hoje se encontram determinados grupos que compõem o tecido social brasileiro, a exemplo das mulheres negras (Almeida; Alves, 2011). Também não é segredo para nenhum cidadão, brasileiro ou não, que nossa estrutura curricular há décadas reproduz para a educação básica o cânone da mestiçagem e da democracia racial. Nas aulas de história, sociedades africanas só aparecem no contexto da escravidão. Os negros e indígenas brasileiros, por sua vez, ocupam o local do folclórico e do exótico, não sendo representados como sujeitos históricos partícipes (Andrade, 2011). Sendo assim, é notório que às práticas pedagógicas utilizadas em nossas escolas tem sua origem na cultura ocidental.

Para Nilma Gomes (2012) é sabido que a escola, enquanto instituição social responsável pela organização, transmissão e socialização do conhecimento e da cultura, revela-se como um dos espaços em que as representações negativas sobre o negro são difundidas. Por isso mesmo, ela é fundamental para a mobilização de novas subjetividades, onde a produção do conhecimento possa ser descolonizada e as representações negativas sobre a população negra, enfim, discutidas de forma mais aprofundada e superadas.

Sabemos que historicamente, as invisibilidades do povo negro acontecem desde os tempos da escravatura e a política de branqueamento a qual o Brasil “insiste” em manter têm contribuído, e muito, para o alargamento das diferenças sociais existentes em nossa nação. “A falta de reflexão sobre o papel do branco nas desigualdades raciais é uma forma de reiterar persistentemente que as desigualdades raciais no Brasil constituem um problema exclusivamente do negro, pois só ele é estudado, dissecado, problematizado” (Carone 1999, p. 25). Quando falamos de gênero e todos os atravessamentos sociais envolvidos dessa definição biológica e fenotípica, a qual nós mulheres de pele negra estamos expostas, este abismo só aumenta, como assim argumenta Maria Silva:

A situação da mulher negra no Brasil de hoje manifesta um prolongamento da sua realidade vivida no período de escravidão com poucas mudanças, pois ela continua em último lugar na escala social e é aquela que mais carrega as desvantagens do sistema injusto e racista do país. Inúmeras pesquisas realizadas nos últimos anos mostram que a mulher negra apresenta menor nível de escolaridade, trabalha mais, porém com rendimento menor, e as poucas que conseguem romper as barreiras do preconceito e da discriminação racial e ascender socialmente (Silva, 2003, p.75).

Em total consonância com Silva, todo esse discurso e as estruturas eurocentradas dos bancos educacionais enraizados até hoje, em nosso sistema de ensino são os que barram não só a entrada de nós negros dentro dos espaços de ensino, mas também fragilizam nossas permanências nesses territórios. Furar esses bloqueios históricos, não foi e não é fácil, mas eu e tantos outros pares temos conseguido. No meio desse processo, pude contar com pessoas maravilhosas como amigos, professores e familiares que me ajudaram a passar por essa fase difícil, sem eles, eu não teria conseguido. Superados os desafios do mestrado, ousei me jogar em outros mares e optei por fazer doutorado em Salvador/ BA, no ano de 2021. Escolhi a cidade, não só para estudar, mas como lugar de morada e aqui, não vou elencar os milhões de motivos que me fizeram optar por isso. Só posso afirmar que fazer pós-graduação Etnomusicologia – profissão que me escolheu – ter uma “desorientadora” maravilhosa como minha querida Laila Rosa e morar em uma cidade com uma população mais negra do mundo

fora de África, são, dentre outros muitos, motivos que me fazem ser completamente apaixonada pela missão e profissão que escolhi para minha vida. Em um processo de cura interna e entendimento sobre o porquê tenho afinidades com a música e gosto de escrever sobre decidi me desafiar mais uma vez, em minha pesquisa de doutorado, ao pesquisar sobre mulheres, música, violências, vivências e poesias, no Presídio Feminino da Mata Escura. Trabalho que veio para complementar minha pesquisa de mestrado, a qual eu trabalhei com muito carinho.

Nesses quatro anos que moro aqui, muitas coisas boas e ruins aconteceram, mas isso faz parte da vida e da aprendizagem de cada ser que vive neste fantástico universo e eu tenho aproveitado e saboreado a cada uma dessas experiências. Vou batizar esses momentos que passei durante o doutorado como “chá da cinco”. No início do ano de dois mil e vinte dois, fui convidada pelo meu colega Dr. Pedro Acosta, para compor a chapa denominada “Afirmativa”, com a formação de seus componentes, majoritariamente de etnia negra, onde ele seria o Presidente e eu a Vice-presidente, para concorrer à eleição da ABET para a gestão entre os anos 2022 e 2023. Essa instituição é uma sociedade civil sem fins lucrativos que congrega pesquisadores/as, etnomusicólogos/as, profissionais de áreas afins, instituições e associações regionais ligadas à Etnomusicologia. Diante do convite, minha primeira reação foi uma negativa. Pois, tradicionalmente a supracitada entidade, sempre foi gerida por professores universitários, o que não era o caso nem do Pedro nem meu, naquele momento. Não por ele, que já tem um pós-doutorado, mas por mim, que ainda estava no meio do curso. Mas, após muitas conversas e reuniões, eu acabei topando o desafio e lançamos a dita chapa. Para nossa surpresa, fomos eleitos e assumimos a gestão desafiadora em março de dois mil e vinte dois.

Assumir a gestão dessa entidade foi um ato de coragem e superação de novos desafios. O presidente, meu amigo Doutor, Pedro Acosta é um homem negro, que não mede esforços para fazer o melhor pela instituição. Na ocasião, nos empenhamos arduamente, para sempre trazer algo novo, através de cursos de extensão, palestras, *lives* ou projetos dirigidos aos profissionais de diversas áreas. Nosso intuito foi usar a associação como veículo de disseminação e aproximação de pessoas de diversas identidades étnico-raciais sexualidades e saberes. Com essa ação abrimos debates plurais entre a Etnomusicologia e as várias vertentes do conhecimento acadêmico e não acadêmico e tínhamos como objetivo: A promoção da Etnomusicologia; estímulo à pesquisa; o encorajamento à organização e preservação de

documentos etnomusicológicos; o intercâmbio com associações congêneres no Brasil e no exterior; organização de uma reunião bianual para divulgação de trabalhos e pesquisas na área; incentivar a participação de Pesquisadores/as, professores/as universitários/as, estudantes de pós-graduação e graduação nos Encontros da ABET. Essa gestão entendia nossa responsabilidade dentro desse espaço e o papel exercido pela Etnomusicologia brasileira no seu percurso como campo e suas contribuições para a área de Música e áreas afins, que - mesmo com as limitações sociais e econômicas que a pandemia da covid-19 trouxe e no presente, nos víamos impelidos a ampliar o projeto da ABET, agora, destacando os protagonistas negros (as) e os povos originários.

Sabemos que nossa tarefa foi e continua sendo árdua no enfrentamento contra o racismo estrutural existente dentro e fora das instituições acadêmicas brasileiras na transformação social das universidades e da sociedade. Para tanto é imprescindível: discutir e divulgar trabalhos de pesquisa em Etnomusicologia, no Brasil e no Exterior, bem como oportunizar a capacitação, a atualização e o aprimoramento científico e cultural de seus membros associados e da sociedade em geral enfatizando as contribuições de pessoas negras e povos originários para a ciência brasileira e na Etnomusicologia; oportunizar o encontro entre pesquisadores/as negras e indígenas durante ENAPON² para debaterem e construir uma agenda nacional e transnacional de combate ao racismo.

Nossa gestão procurou se manter empenhada e engajada em ações e atitudes com assuntos que emergissem de territórios existentes com e a partir da música. Tais feitos podem ser vistos em detalhes através do site da ABET³, onde está registrado um pouco do nosso legado. No ano de 2022, pude participar como representante da nossa gestão, no congresso internacional da AMS-SEM-SMT⁴, que ocorreu entre os dias 10 e 13 de novembro do supracitado ano, no *Hotel Hilton em New Orleans, Louisiana*, EUA. Na ocasião, recebi um prêmio que me ajudou a pagar os custos das passagens, hospedagens e alimentação da referida viagem. A universidade me proporcionou as vivências de minha primeira viagem internacional. Foi incrível! Porém, todos esses esforços não são o suficiente, pois eu fui particularmente atacada, constantemente, por pessoas e instituições de “renome” dentro dos

²ENAPON - Encontro Nacional dos Povos Originários e Negros é um evento criado por nossa gestão na ABET no ano de 2022. Visa realizar encontros anuais dos povos originários e negros para discussão de ações afirmativas relevantes para essas comunidades.

³ Disponível em: <https://www.abet.mus.br/inicio/>. Acesso em 02 de nov. 2023.

territórios acadêmicos musicais, que pelas suas reações, não se sentiam “confortáveis” com a minha presença ocupando esse lugar, enquanto vice- gestora da dita instituição.

Isso prova, mais uma vez, que não importa a sua profissão, ou quantos diplomas você tem, nem tão pouco a sua capacidade intelectual. O que está em jogo é a cor de sua pele e a quantidade de dinheiro que você carrega no bolso, para ser “tolerado” socialmente ou não. Esta e outras experiências boas e ruins têm me ensinado e muito... Através delas tenho crescido. Meu desenvolvimento, enquanto profissional está sendo regado a muito riso, mas, por vezes também, a muito choro. Principalmente, quando me deparo com situações racistas. Aqui, aproveito a oportunidade para narrar dois momentos em que ocorreram as discriminações. A primeira aconteceu em uma reunião de uma renomada instituição educacional de fomento à ciência e pesquisa. Durante uma reunião com mais ou menos oitenta pessoas, onde eu, ao olhar as pessoas presentes virtualmente, percebi que havia na sala só eu de negra. A fala, de cada instituição deveria ser feita após inscrição no *chat*. Fui uma das primeiras a me inscrever, às nove horas da manhã. O tempo foi passando e eu, como não era chamada, fiz a inscrição três vezes. Até que, por volta das onze e meia da manhã, quando todos já tinham falado e o último representante foi chamado e eu já havia percebido o que estava acontecendo e limpado às lágrimas que escorriam do meu rosto, levantei a mão e liguei a câmera. Perguntei se havia outro lugar onde às pessoas estavam fazendo suas inscrições para suas falas. Eles, na maior naturalidade, disseram que não. E que eles, apenas tinham se esquecido de mim.

No segundo episódio fui participar de uma reunião virtual de outra distinta instituição acadêmica. Onde entrei, testei meu microfone e minha câmera e os desliguei, mas permaneci na sala. Com as novas plataformas virtuais é possível entrar na sala e ser vista somente pelo administrador. Foi o que aconteceu. Quando às organizadoras do evento chegaram e não me viram começaram a falar de mim e da nossa gestão. O desrespeito foi tanto que eu fui chamada de a “tal da Gabriela”, a vice-presidente da ABET. Também durante a conversa foi dito que nós, não éramos nem doutores e que não havia nenhum professor universitário, na nossa gestão. Informações que não são verdadeiras, pois, o Presidente da época, Dr. Pedro Acosta possui Pós-doutorado e o nosso Editor, Dr. Rafael Branquinho, é professor na Universidade Federal de Roraima. Depois disso, ainda disseram que eu, não era bem-vinda na reunião e que a minha demora em entrar na sala era porque eu deveria ter me flagrado disso. Continuando com os insultos foi dito que me dariam somente dois minutos para falar minhas

asneiras... Enfim, as ofensas contra a minha pessoa e a nossa gestão negra foram pesadas. Diante de tal atitude não respondemos nada, não por enquanto. Essas coisas precisam ser digeridas e a melhor reposta vem através do trabalho. Ou como diz a minha mãe “o mingau se como pelas beiradas”. Como Werneck nos ensina, as ações sociais que insistem em invisibilizar as mulheres negras são explicitamente expostas de forma cruel e taxativa.

As mulheres negras não existem. Ou, falando de outra forma: as mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultado de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos. (Werneck, 2009, p.151).

Em total concordância com a autora, “eles”, ainda fingem que nós não existimos e nós, não mais fingimos acreditar neles. Essas atitudes são o que nos movem e nos incentivam a não desistir jamais dos nossos sonhos. A meta é manter o foco e seguirmos furando os bloqueios sociais, que insistem em nos paralisar. Todavia, na grande maioria das vezes, sem sucesso. Que bom!

Ainda, refletindo sobre furar bloqueios, no mês de outubro de 2023, o presidente da ABET, professor Dr. Pedro Acosta e eu tivemos a honra de participar do *The 68th Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology*, em *Ottawa – Canadá*, representando nossa gestão e ações realizadas no Brasil. Ficamos lisonjeados, de mais uma vez, podermos estar presentes em locais de grande representatividade enquanto negros, professores, pesquisadores em música que acreditaram na potência dos caminhos da educação para mudarmos nossas histórias de vida e construir novos caminhos para que, nossos pares possam trilhar a mesma estrada.

Considerações Finais

Quando opto por fazer pública um pouco da minha trajetória, é por acreditar que outras pessoas que também passam ou passaram pelos mesmos dilemas percebam que sempre há outros caminhos a serem descobertos e outras histórias para serem vividas. As trajetórias, não se constroem e nem são contatadas isoladamente. Elas são rodeadas de pessoas que pulsam vida, amor, receios, medos, sonhos e desejos que se entrelaçam diariamente nos

caminhos de alguém, ao longo da vida. Quando escrevo é para deixar registrada a voz de mais uma mulher negra que encontrou na música e na educação motivos para reescrever sua própria história de vida, mas, dessa vez, de posse e controle da caneta sem perder o ritmo e compasso. É isso que me mantém viva e firme nos meus propósitos e convicções. Um viva à música, as superações e aos sonhos que nos fazem acreditar em um futuro melhor!

Referências

ALMEIDA, Giane; ALVES, Claudia. Educação escolar de mulheres negras: interdições históricas. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 41, n. 27, p. 81-106, jul./dez. 2011.

ANDRADE, Bruna. **Entre as Leis da Ciência, do Estado e de Deus o surgimento dos presídios femininos no Brasil**. 2011. 317 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BIDDLE, Ian. Of Mice and Dogs: Music, Gender, and Sexuality at the Long Fin de Siecle. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music: a critical introduction**. New York: Routledge, 2003. p. 219-230.

CARONE, Iray. A distância subjetiva entre as classes, de acordo com Alexis de Tocqueville. 1999, **Anais...** São Paulo: ABRAPSO, 1999. Acesso em: 20 dez. 2024.

Da grafia-desenho de minha mãe. Um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: MESA REDONDA DE ESCRITORAS AFRO-BRASILEIRAS. **XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro, 2005.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça. **Educ. Soc. Campinas**, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul-set. 2012.

LUZ, Gabriela. Rodrigues do Nascimento. **Música entre lágrimas: um estudo etnomusicológico sobre musicistas vítimas de violência doméstica**. 119f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

ROSA, Laila; Música e violência: narrativas do divino e do feminicídio. **Andaimes**, México, v. 15, n. 37, p. 147-175, ago. 2018. Disponível em: [link aqui]. Acesso em: 13 dez. 2019.

SEEGER, Anthony. Pesquisa de campo: uma criança no mundo. In: **Os índios e nós**. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1980.

SILVA, Maria Nilza da. A mulher negra. **Revista Espaço Acadêmico**, [S.l.], ano 2, n. 22, mar. 2003. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/022/22csilva.htm>. Acesso em: 18 maio 2006.

SILVEIRA, Oliveira. Vinte de Novembro: história e conteúdo. In: GONÇALVES, Petronilha. Beatriz; SILVÉRIO, Valter Roberto (Org.). **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003. p. 21-42.

WERNECK, Jurema. **O Samba Segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 07-17, 2010. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/303>. Acesso em: 20 dez. 2024

Gabriela Rodrigues do Nascimento é doutora em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia. Mestra em Etnomusicologia/Musicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada em Ciências Biológicas e especialista em Gestão Escolar. Pós-graduanda em Musicoterapia e graduanda em Música. Tem experiência na área de Educação. Enquanto profissional, já atuou como professora de música na FASE de Porto Alegre, no ano de 2017 e como gestora em ONGS na capital gaúcha. Fez parte da equipe de apoio do Centro de Referência da Mulher- Mulheres Mirabal e foi membro do G8 (Generalizando Direitos Sexuais e de Gênero), equipe vinculada ao SAJU (Serviço de Assessoria Jurídica Universitária). Atualmente, tem atuado como professora de Artes e música das Séries Finais do Ensino Fundamental e Médio e faz parte do grupo de pesquisa e experimentos sonoros, Feminaria Musical e do Coletivo Etnomusicologia Negra. Tem como temas de interesse: educação, gênero, música e as várias vertentes de violências exercida contra a mulher negra. Foi Vice-presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia- gestão 2022/2024.

Ciclo terapêutico *Masani*: Uma estratégia de cuidado em saúde mental para estudantes de música

Therapeutic cycle *Masani*: A health mental care strategy for music student

CAROLINE RODRIGUES FERREIRA
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
carolinerofe@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5972-4383>

Recebido em: 31/07/2024
Aprovado em: 20/08/2024

FERREIRA, Caroline Rodrigues. Ciclo terapêutico *Masani*: Uma estratégia de cuidado em saúde mental para estudantes de música. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 271-283, 2024.

Ciclo terapêutico *Masani*: Uma estratégia de cuidado em saúde mental para estudantes de música

Resumo: O presente trabalho é um relato de experiência sobre o Ciclo Terapêutico *Masani*, grupo terapêutico proposto pela Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e realizado pelo Instituto Estrela Preta (IEP). O Ciclo *Masani* é um grupo terapêutico que oferta um espaço de cuidado em saúde mental para estudantes de graduação e pós-graduação do curso de Música, professores e professoras de Música em projetos sociais. Utilizando referenciais da psicoterapia em grupo e musicoterapia, as psicólogas identificam que o espaço terapêutico grupal é muito fértil para o cuidado em saúde mental dos estudantes, professoras e professores de música.

Palavras-chave: Processos grupais; Saúde mental; Psicologia; Musicoterapia.

Therapeutic cycle *Masani*: a health mental care strategy for music student

Abstract: The present paper is an experience report on the Therapeutic Cycle *Masani*, a therapeutic group proposed by Brazilian Association of Ethnomusicology (ABET) and Estrela Preta Institute (IEP). The Therapeutic Cycle *Masani* is a group that offers a mental health space for undergraduate and graduate students in Music, as well as Music teachers involved in projects. Utilizing references from group process and music therapy, the psychologists were able to identify that the group provides a fertile ground for the mental health care of music students and teachers.

Keywords: Group process; Mental health; Psychology; Music therapy.

Introdução

O Ciclo Terapêutico *Masani* é um espaço de escuta psicoterapêutica coletiva com foco breve e pontual, que fomenta o diálogo e a reflexão frente a uma demanda específica. “*Masani*” é uma palavra de origem *bantu*, do idioma *ganda* ou *luganda*, comumente falado em Uganda, país da África Ocidental, e significa “tem espaço entre os dentes” (Asante, 2019). Esse nome foi escolhido porque entendemos que o ciclo é um espaço de produção e brechas. Criado em maio de 2020 em tempos de quarentena da pandemia do covid-19 pelo Instituto Estrela Preta (IEP) a partir da circulação e compartilhamento das palavras tem como objetivo principal construir um espaço coletivo psicoterapêutico para pessoas negras e pessoas LGBTQIAP+ a fim de produzir brechas nos afetos e efeitos das diversas experiências que atravessam essas pessoas nos diferentes campos da vida.

Frente à preocupação com a saúde mental de estudantes do curso de Música e percebendo a necessidade da criação de um espaço para que o assunto pudesse ser trabalhado, em 2022 a ABET buscou a parceria com o IEP para a realização de um grupo terapêutico para os estudantes de Música dos níveis de graduação e pós-graduação, estendendo o espaço a professores e professoras de música presentes em projetos sociais. Assim nasce o Ciclo Terapêutico *Masani* Instituto Estrela Preta e Associação Brasileira de Etnomusicologia, com o objetivo de construir uma rede de apoio, um espaço de convivência para este público específico visando a reflexão sobre os aspectos da saúde mental no processo de formação através do diálogo, da escuta, da reflexão e da música..

Saúde mental e o estudante de música

De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS, 2018, n.p.), nos últimos anos, a incidência dos transtornos mentais está aumentando e produzindo impactos específicos sobre a saúde. O adoecimento mental, crescendo em uma escalada preocupante vem sendo cada vez mais observado no campo acadêmico.

Hans Selye (1973) afirma que “o estresse é um estímulo não especificado que vem a favor ou contra o organismo, causando uma reação de alerta, defesa ou adaptação” (Selye, 1973, p. 692). Por sua natureza não específica, os fatores estressores podem vir de situações

diversas da vida, nos âmbitos pessoal, profissional, acadêmico, social e outros. McPherson e Hallam (2009, *apud* Britto, 2019 p. 19) dizem que “o aprendizado musical é frequentemente descrito como uma das atividades mais complexas e estimulantes para o intelecto humano, sendo um traço inerente da espécie”. Com uma rotina de aprendizagem carregada de tensões o estresse prolongado pode se fazer presente e assim, afetar a autoestima, relações interpessoais e o desempenho nos estudos. Aos nos debruçarmos nosso olhar para a saúde mental dos estudantes de música, podemos identificar a presença de múltiplos fatores geradores de estresse como a competitividade entre músicos, a cobrança por um alto nível de habilidades técnicas e para os que seguem no campo da educação musical, a percepção da maior valorização do campo da performance do que do campo de ensino (Britto, 2019).

Adiciona-se a tais questões a pandemia do coronavírus que afastou as relações no campo da presença física, criou uma nova relação com o espaço acadêmico que passou a ser vivenciada através das telas. Os palcos dos músicos se transformaram em suas casas; os shows adentraram o campo do virtual nas “lives” e o desmonte da cultura também ficou ainda mais evidenciado nesse contexto, afetando diretamente no sustento dos profissionais da música. Professores e professoras de música tiveram de lidar com os desafios para a adaptação e realização de suas aulas no formato on-line, exigindo de muitos a compra de novos equipamentos, habilidade para utilizar *softwares* para a edição de áudio e vídeo e engajamento nas redes sociais (Louro; Louro; Duarte, 2020). Em meio a isso havia o medo do futuro e suas incertezas, medo do contágio, da perda entes queridos e do trabalho, fazendo com que todas essas mudanças repentinas causassem ansiedade e estresse.

Pela especificidade de seus conteúdos, o ensino remoto emergencial de música torna-se ainda mais desafiador. É válido observar que as plataformas de videoconferência que estão sendo usadas para as aulas virtuais não foram concebidas para atividades e performances musicais, apresentando problemas de latência, fidelidade sonora e sincronização. Além do mais, os equipamentos para uma boa captação de áudio têm um custo bastante elevado, não sendo acessíveis para a maioria dos professores (Barros, 2020, p. 295).

É importante ressaltar que os fatores geradores de estresse diferem de pessoa para pessoa. O contexto cultural, bem como gênero, raça, etnia, sexualidade e outros marcadores sociais da diferença irão influenciar a forma como cada sujeito reage às situações. Para a Associação Americana de Psiquiatria – APA esses elementos “podem ser fontes de força e apoio grupais que melhoram a resiliência, mas também podem levar a conflitos psicológicos,

interpessoais e intergeracionais ou a dificuldades na adaptação que requerem avaliação diagnóstica” (APA, 2014, p. 794). Na nossa sociedade onde formas de opressão estão presentes de forma implícita e explícita não podemos deixar de considerar os fatores socioculturais e econômicos ao olharmos para o cuidado em saúde mental. A saúde é compreendida por nós como não só a ausência de doença, mas como um conceito holístico que busca compreender o bem-estar dos sujeitos. A OMS define saúde como “um estado de completo bem-estar físico, mental e social e não somente ausência de afecções e enfermidades” (OMS 1946; 2022). Sabemos que tal completude é muito difícil de ser alcançada por diversos motivos além do que foi exposto e sem a pretensão de alcançá-la em poucos meses, buscamos com o grupo construir meios para o melhor manejo do estresse e produção de saúde que for possível a cada um, a cada uma. Feita a exposição sobre quem somos, o que percebemos e o que nos guia, na próxima sessão relatamos a realização do Ciclo e seus referenciais da Musicoterapia.

Do sobreviver ao alívio: os encontros

O Ciclo *Masani* IEP e ABET foi planejado para ser um grupo focal e pontual, composto de sete sessões/encontros de 90 minutos de duração utilizando diferentes métodos da musicoterapia. Pensado inicialmente para ser realizado mensalmente, nós percebemos a necessidade de uma periodicidade menor a fim de fortalecer o vínculo entre as pessoas participantes do grupo e as mediadoras e o *setting* grupal. A mudança na periodicidade aconteceu no terceiro mês do Ciclo que passou a ter dois encontros quinzenais. A formação do grupo é múltipla, composto em sua maioria por homens não brancos, cisgênero e que nunca haviam participado de grupos terapêuticos ou feito psicoterapia. Os encontros são realizados de forma remota e os participantes são de diferentes regiões do Brasil.

Mediado por duas psicólogas e uma estagiária de graduação em Psicologia, o grupo é guiado pela carta de princípios do Ciclo *Masani* que, em resumo, apresenta os pontos a seguir:

1. A circulação da palavra para a construção de sentido através da troca de experiências;

2. Demarcação da pluralidade de corpos e subjetividades e a intolerância a qualquer ato discriminatório, preconizando o respeito mútuo nos diálogos sobre o tema, de forma a afirmar identidades diversas e suas potencialidades.
3. Partiremos do pressuposto de que não há receitas prontas, assumindo que o que funciona para um, nem sempre funcionará para a/o/e outra/o/e. Ou seja, apostamos na ideia de que as pessoas fazem o melhor que podem, com as situações que se apresentam;
4. Receber com gentileza os afetos divididos, inclusive os que diferem de suas crenças pessoais, não sendo permitido a imposição de inverdades nesse espaço que propõe acolhimento e segurança para as/os participantes;
5. Atenção com a partilha do tempo para que todas as vozes possam se ensaiar e serem ouvidas;
6. Sigilo e responsabilidade com suas palavras, com orientações para a participação com fones de ouvido ou em local seguro para que tudo que for dito possa ser mantido no espaço virtual e no compartilhamento da comunidade que formará este ciclo;
7. Participação gratuita, com o entendimento que há o investimento afeto e tempo nessa partilha.

Todos os participantes receberam ao se inscrever uma cópia da carta que foi lida e discutida em coletivo para o conhecimento de todos sobre o funcionamento do grupo e suas combinações iniciais. No processo grupal é possível trocar vivências, ampliar a capacidade de resolução de problemas, perceber a si mesmo e ao outro, construir, aprender a ouvir e se colocar no lugar dos demais (Zimmerman, 2000). As dinâmicas possibilitam autoconhecimento, troca coletiva de saberes e uma maneira de saber lidar com as diferenças, já que é normal o surgimento de conflitos, o que os faz refletir e aceitar o outro como ele é, proporcionando um entendimento inclusive relacionado ao que se passa em seu círculo social fora do grupo.

Cada encontro possui cinco etapas: 1) *check-in*; 2) dinâmica disparadora; 3) discussão; 4) *check-out* e 5) Encerramento poético. O círculo do *check-in*, inspirado nos círculos de justiça restaurativa, abre espaço para que cada pessoa expresse como se sente ao chegar ao encontro, trazendo em poucas palavras seu estado emocional. As dinâmicas elaboradas para o grupo utilizam técnicas da musicoterapia com o objetivo de fomentar a

discussão e a reflexão sobre emoções, sentimentos e expressões subjetivas, exploradas coletivamente. Assim como no *check-in*, no *check-out* os participantes podem falar sobre como se sentem após a realização do encontro. Por fim, o encerramento poético inscreve a poesia como dispositivo de acolhimento em meio ao misto de sentimentos suscitados ao longo do encontro, a fim de marcar a potência do afeto em meio às dificuldades. Os temas trabalhados nos primeiros encontros foram de livre demanda do grupo, que trouxe questões sobre o estudo remoto e o retorno às aulas presenciais; inseguranças na graduação e na carreira, dificuldades encontradas enquanto sujeitos em suas multiplicidades.

Nossa forma de mediação grupal nos permite, enquanto psicólogas, também partilharmos como algumas questões trazidas em grupo também nos atravessam de um modo geral. Há na Psicologia o mito da neutralidade, onde a psicóloga deve manter, apesar do vínculo, um distanciamento e neutralidade nas questões trazidas pelo grupo. Nós compreendemos que a partilha pode ser um grande elemento de vinculação com os membros participantes e de demonstrar que muitas situações não são individuais e exclusivas, mas também fruto da sociedade em que vivemos e nos relacionamos. Nós realizamos o *check-in* e *check-out* com o grupo e alternamos nossa participação em algumas atividades. Dessa forma podemos nos contar através de nossas vivências estressoras na universidade e que, como eles, buscamos meios de lidar com nossas emoções.

Partindo das conceituações de Bruscia, em musicoterapia entendemos música como:

A música é uma instituição humana na qual indivíduos criam significado, beleza e relações através do som, usando as artes da composição, improvisação, performance e audição. Significado e beleza são derivados (1) das relações intrínsecas criadas entre os próprios sons, (2) das relações extrínsecas criadas entre a experiência sonora e outras experiências humanas e (3) das relações interpessoais e socioculturais inerentes ao processo de fazer ou experimentar música (i.e., “musicar”). Significado e beleza podem ser encontrados na própria música (i.e., o objeto ou produto), no ato de criar ou experimentar a música (i.e., o processo de musicar), no músico (i.e., a pessoa), nas relações interpessoais e socioculturais inerentes ao fazer musical e no universo (Bruscia, 2016, paginação irregular).

Buscamos uma concepção de música ampla, que possa abarcar a multiplicidade da subjetividade de sujeitos singulares em sua pluralidade. Em Musicoterapia trabalhamos não a música em seu sentido abstrato, mas a experiência musical, que compreende, na prática clínica, diversas facetas da experiência musical: gestos ruídos, letras, imagens, histórias, silêncios e seus significados.

A União Brasileira das Associações de Musicoterapia – UBAM apresenta a seguinte definição brasileira da Musicoterapia:

Musicoterapia é um campo de conhecimento que estuda os efeitos da música e da utilização de experiências musicais, resultantes do encontro entre o/a musicoterapeuta e as pessoas assistidas. A prática da Musicoterapia objetiva favorecer o aumento das possibilidades de existir e agir, seja no trabalho individual, com grupos, nas comunidades, organizações, instituições de saúde e sociedade, nos âmbitos da promoção, prevenção, reabilitação da saúde e de transformação de contextos sociais e comunitários; evitando dessa forma, que haja danos ou diminuição dos processos de desenvolvimento do potencial das pessoas e/ou comunidades. (UBAM, 2018, s/p).

Para promover experiências musicais diversas foram utilizados métodos musicoterápicos. Nos métodos receptivos, o sujeito ouve a música e responde à sua experiência musical verbal, silenciosamente ou em outra maneira (Bruscia, 2016). Aqui é possível trabalhar aspectos como a receptividade, estímulos relaxantes, fomentar a imaginação, a memória, bem como evocar estados e experiências afetivas.

Através da canção “Música é...” (Oliveira, 2000), buscamos conhecer o significado da música na vida de cada um dos participantes que após se apresentarem, contaram um pouco de suas histórias. Percebemos no primeiro encontro um distanciamento dos participantes em relação à questão emocional da música em suas vidas. Algo compreensível diante do dado de que alguns chegaram ao grupo terapêutico imaginando uma proposta diferente, mais próxima do ensino da Musicoterapia do que da função que um grupo terapêutico possui.

Tal distanciamento do tema da saúde mental nos fez questionar se há espaços onde os estudantes podem falar sobre o assunto. A grande maioria deles nunca havia participado de um grupo terapêutico ou tido contato com espaços de cuidado em saúde mental como a psicoterapia, por exemplo. O trabalho de vinculação e expressão passou a reforçar de forma psicoeducativa qual é o objetivo do grupo e como as pessoas presentes poderiam se expressar de forma aberta e livre sobre o que pensam e sentem.

Em outro encontro utilizando o método receptivo, realizamos uma atividade com gravações do som do universo como imagem sonora disparadora. Enquanto a música tocava, a mediadora, buscando estimular o imaginário deles e promover um momento de pausa, guiava os participantes a refletir sobre o que a sonoridade os remetia. Nesta atividade tivemos respostas múltiplas: alguns experimentaram sentimentos de relaxamento, outros se sentiram estimulados a criar músicas a partir do som ouvido e outros, ainda, relataram sensações de

desconforto. Assim discutimos a origem dos nossos desconfortos, preocupações com a vida e a dificuldade de encará-las, assim como a necessidade de haver tempos de descanso, de contemplação de sua vida, e a dificuldade de desconectar-se do processo criativo para absorver a experiência receptiva.

Ao utilizarmos o método de *recordação induzida através da* canção (Bruscia, 2016), perguntamos aos participantes “qual a música da sua vida?” Ao mencionarem as canções, trouxeram histórias da presença da música em suas vidas, falando de relações familiares, sociais e interpessoais através do significado que as canções possuíam para si. Para que todos pudessem ouvir as músicas, foi criada uma *playlist* composta pelas canções mencionadas nos encontros e que será alimentada até o final do Ciclo. Neste método buscamos evocar memórias através de um tema (“música da sua vida”) e refletirmos sobre elas.

O encontro mais significativo, até então, teve como referência o método composicional. Neste, “o terapeuta ajuda o cliente a escrever canções, letras ou peças instrumentais, ou a criar qualquer tipo de produto musical, tais como clipes de música ou fitas de áudio.” (Bruscia 2016, paginação irregular). Após o ciclo de *check-in*, pedimos aos participantes que escrevessem como estavam se sentindo, como se estivessem relatando para algum(a) amigo(a). Após a escrita, solicitamos que destacassem frases que considerassem mais importantes e com elas fizessem uma canção, podendo utilizar seu instrumento ou mídia musical de preferência.

Como resultado, tivemos um poema, uma canção no violão e uma reinterpretação de uma canção também tocada no violão. Entendemos essa reinterpretação não como uma não compreensão da tarefa, mas como a expansão e a importância do significado da música escolhida quando explicitado pelo participante junto com a sua escrita. A música e os sentimentos suscitados naquele momento extrapolaram a atividade, o que foi interpretado por nós de forma muito positiva. Chamou-nos a atenção o fato de que um dos participantes mais quietos conseguir se expressar, partilhar com seu poema com os demais e trazer questões sobre temas que lhe atravessam como a ansiedade, depressão, introspecção e a falta de ter pessoas para partilhar o que sente. Em contrapartida, percebemos que uma das participantes mais ativas, mas também mais preocupada e ansiosa com seu desempenho na faculdade não realizou a atividade e se desconectou do grupo *on-line*. Soma-se a isso o dado de que neste mesmo encontro a pessoa trouxe a menção de desistência de disciplinas na graduação devido ao medo da reprovação e questionamentos sobre sua capacidade técnica e

intelectual. A criação encarada como um estressor, presente em sua vida não lhe permitiu que realizasse a tarefa, o que indica a necessidade de falarmos em grupo sobre o enfrentamento ao estresse.

Nos encontros trabalhamos a ansiedade e o estresse não só como adoecedores, mas como respostas fisiológicas e emocionais comuns a todos os seres humanos e que, na medida certa, pode ser positivo e auxiliar o sujeito a lidar com situações inesperadas e que requerem adaptações. Como destacam Panacioni e Zanini (2012, p.228):

Bragg, Cacciola e Mclellan (1988 *apud* SILVA, 2005) explicam que o estresse também pode ser positivo, recebendo o nome de *eustress*. O *eustress* é um tipo de estresse positivo que estimula a ação, tornando o indivíduo mais produtivo, levando-o a lutar por seus objetivos e a ultrapassar as barreiras encontradas. Já o estresse negativo é chamado de *distress* onde há uma condição patológica, podendo ir de estados ligeiramente desagradáveis ao extremamente perigoso.

Considerações finais

Os temas principais trazidos pelos participantes foram: a) o modelo e referencial eurocêntrico da academia e em especial, no curso de Música; b) a dificuldade de lidar com o conteúdo das disciplinas e a insegurança de não ter habilidades técnicas suficientes c) o impacto da pandemia na relação com os estudos e com o ambiente acadêmico; d) motivação interpessoal a través das histórias partilhadas e) dificuldade de expressar sentimentos e emoções.

Observamos ao longo dos encontros que o grupo vem se tornando uma unidade mais firme, o que interpretamos como resultado da confiança estabelecida no espaço para que todos e todas possam se expressar e que aprendem ao ouvir uns aos outros. As falas de *check-in* e *check-out* demonstram os efeitos terapêuticos do grupo. No *check-in* encontramos palavras como “correria” “agitação” “cansaço” “ansioso”, “sobrevivendo” e no *check-out* “acolhido” “reconfortada” “intrigado” “aprendiz” “aliviado” “satisfeita”.

Com poucos estudos na área, pudemos neste grupo corroborar a importância de espaços de cuidado em saúde mental para estudantes do curso de música nos níveis de graduação e pós-graduação. A iniciativa da ABET de juntar-se ao IEP para a realização deste projeto demarca a preocupação da associação com seus associados para além de sua produção acadêmica e artística, ressaltando a humanidade daqueles que tocam, escrevem, pensam,

pesquisam, riem e choram, se frustram e têm desejos. A universidade não é o único estressor, sabemos disso, mas o ambiente e suas exigências podem sim ser adoecedores e que este fato não recai especificamente aos alunos do curso de Música, mas ao grupo discente como um todo, demandando maior atenção e cuidado com os que fazem parte do mundo acadêmico.

O grupo ainda possui encontros por vir onde desejamos continuar proporcionando um espaço de desaceleração do ritmo da vida, com pausas, sons e silêncios como uma boa música. No Ciclo Terapêutico *Masani* IEP e ABET está sendo possível rasgar algumas partituras, brincar com os atonalismos da vida e se permitir criar modos de ser e ver o mundo como nosso corpo-instrumento.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**. 5. ed. rev. Porto Alegre: Artmed, 2014. 948 p.

ASANTE, Molefi Kete. **O livro dos nomes Africanos**. Afrocentricidade Internacional: 2019.

BRITTO, Priscylla Souza. **Música e neurociências: o impacto neurofisiológico da rotina do estudante universitário de música**. Recife, 2019. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo musicoterapia**. [Recurso eletrônico] Dallas: Barcelona Publishers, 2016.

LOURO, Viviane; LOURO, Fabiana dos Santos; DUARTE, Plinio Gladstone. O estresse gerado pela pandemia como risco para adoecimento mental e físico do músico a partir das neurociências cognitivas. **Revista Música**, v. 20 n. 2, p. 379-396, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/178817/167000>. Acesso em: 25 jul. 2022.

OLIVEIRA, Jairzinho. Música é... In: OLIVEIRA, Jairzinho. **DIS'RITMIA**. São Paulo: Trama, 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XV3y8ynmC50> Acesso em 31 jul. 2022.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **Folha informativa - Transtornos mentais**. abr. 2018. Disponível em: https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5652:folha-informativa-transtornos-mentais&Itemid=839. Acesso em 30 jul. 2022.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **WHO remains firmly committed to the principles set out in the preamble to the Constitution.** Disponível em: <https://www.who.int/about/governance/constitution>. Acesso em 14 jul. 2022.

PANACIONI, Graziela França Alves; ZANINI, Claudia Regina de Oliveira. Musicoterapia na promoção da saúde: contribuindo para o controle do estresse acadêmico. **Opus**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 225-256, jun. 2012.

SELYE, Hans. The Evolution of the Stress Concept: The originator of the concept traces its development from the discovery in 1936 of the alarm reaction to modern therapeutic applications of syntoxic and catatoxic hormones. **American Scientist**. Carolina do Norte - Estados Unidos, p. 692-699. dez. 1973. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27844072> Acesso em: 29 jul. 2022.

UNIÃO BRASILEIRA DAS ASSOCIAÇÕES DE MUSICOTERAPIA. **Definição Brasileira de Musicoterapia.** 2018. Disponível em: <https://ubammusicoterapia.com.br/definicao-brasileira-de-musicoterapia/>. Acesso em: 30 jul. 2022.

ZIMERMAN, David E. **Fundamentos básicos das grupoterapias.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

Caroline Rodrigues Ferreira é psicóloga clínica e social. Mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pesquisando sobre relações raciais, feminismo negro e saúde mental. Especialista em Musicoterapia na Faculdade Venda Nova do Imigrante (FAVENI). Formada em 2019 pelo Centro Universitário Metodista IPA e formação em Acompanhamento Terapêutico pela Acurarte. Coautora do livro “*Antigos e novos paradigmas: uma abordagem interdisciplinar na construção do conhecimento*”, lançado em 2016 e coautora do livro “*Encruzilhadas históricas e culturais*”, lançado em 2024. Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicologia Social, atuando principalmente nos seguintes temas: psicologia, feminismo negro, música, cultura, racismo e interseccionalidade.

<http://lattes.cnpq.br/8190974999005644>

Impactos das políticas públicas de cultura na Paraíba: Entrevista com a Mestra Penha Cirandeira

Impacts of cultural public policies in Paraíba/Brazil: Interview with Mestra Penha Cirandeira

MANUELA AZEVEDO CORREIA DE LIMA
Universidade Federal da Paraíba
manuelaacdelima@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4122-5903>

ELEN FIRMINO DE SANTANA
Universidade Federal da Paraíba
elenluz.firmino@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-4425-4056>

EURIDES DE SOUZA SANTOS
Universidade Federal da Paraíba
euridessantos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5388-9689>

Recebido em: 10/12/2023
Aprovado em: 20/08/2024

LIMA, Manuela Azevedo Correia de; SANTANA, Elen Firmino de; SANTOS, Eurides de Souza. Impactos das políticas públicas de cultura na Paraíba: Entrevista com a Mestra Penha Cirandeira *Música e Cultura*, v. 13, n. 3, p. 284-291, 2024.

Impactos das políticas públicas de cultura na Paraíba: Entrevista com a Mestra Penha Cirandeira

Resumo: O presente resumo expandido tem como objetivo refletir sobre as Políticas Públicas de Cultura na Paraíba, em especial, as realizações, efetividade e impactos da Lei nº 7.694 ou “Lei Canhoto da Paraíba”, na vida das mestras e mestres da cultura popular, ao longo de mais de dez anos de sua implementação. Utilizamos como metodologia o estudo de caso, com foco na vida da Mestra Maria da Penha dos Anjos Nascimento - Mestra Penha Cirandeira. A interlocução com a Mestra Penha foi feita através de entrevista, generosamente concedida às autoras e autores deste trabalho. Concluímos que mesmo diante das suas lacunas, a citada Lei tem impactado positivamente a vida das mestras e mestres da cultura popular na Paraíba.

Palavras-chave: Mestras e Mestres Paraibanos; Mestra Penha Cirandeira; Lei “Canhoto da Paraíba”; Políticas Públicas de Cultura; Cultura Popular

Impacts of cultural public policies in Paraíba/Brazil: Interview with *Mestra Penha Cirandeira*

Abstract: This summary addresses Public Culture Policies in Paraíba/Brazil, highlighting the achievements, effectiveness, and impacts of Law nº. 7,694, known as the “Lei Canhoto da Paraíba,” on the lives of popular culture teachers more than ten years after its implementation. A case study methodology was employed, focusing on the life of *Mestra Maria da Penha dos Anjos Nascimento*, known as *Mestra Penha Cirandeira*. The dialogue with *Mestra Penha* was facilitated through an interview generously granted to the authors of this work. The findings suggest that, despite its shortcomings, the aforementioned law has positively impacted the lives of popular culture teachers in Paraíba/Brazil.

Keywords: *Mestres* from Paraíba/Brazil; *Mestra Penha Cirandeira*; *Canhoto* Law of Paraíba/Brazil; Cultural Public Policies; Traditional Culture.

A Entrevista completa pode ser acessada em: <https://youtu.be/eA90IKJGhws?si=6mN-Zx8Ic1TRqyzJ>

Lei Canhoto da Paraíba

Aprovada em dezembro de 2004, a Lei nº 7.694 ou “Lei Canhoto da Paraíba”, foi a primeira de um conjunto de leis (João Pessoa, 2020; Paraíba, 2021a; Paraíba, 2021b) criadas com o intuito de “proteger e valorizar os conhecimentos, fazeres e expressões das culturas tradicionais do nosso Estado” (Paraíba, 2013). Segundo o site oficial do Governo da Paraíba (2013), através dessa Lei, pessoas que tenham contribuído por mais de 20 anos com as atividades culturais da Paraíba, estão aptas a receber o título de “Mestres e Mestras”, sendo incluídas no Registro do Livro de Mestres das Artes (REMA) do Estado. Podem ser contemplados, por essa lei, Mestras e Mestres de cultura popular nas áreas de: folguedos, dança, músicas, brincadeiras, artes visuais e outras atividades culturais locais, que tenham recebido e repassado saberes para as novas gerações por meio da tradição oral. Com a titulação, é concedida a cada mestra/mestre uma contribuição correspondente a dois salários-mínimos mensais, como forma de oferecer amparo a essas mestras e mestres, nas suas funções culturais e pessoais (Paraíba, 2013).

Através desse registro, o Governo do Estado da Paraíba se propõe a acompanhar as atividades dessas mestras e mestres, podendo priorizá-los para inclusão em projetos e programações culturais por convite direto. A ideia é possibilitar e estimular a manutenção do desenvolvimento das atividades culturais promovidas por esses mestres, fornecendo-lhes um valor financeiro que possibilite o custeio de despesas pessoais e outras ações, com o intuito de promover o bem-estar pessoal, cultural e da saúde. Em contrapartida, as mestras e mestres contribuem com o repasse de seus conhecimentos e técnicas para alunos e aprendizes, dentro e fora de programas de ensino organizados pela Secretaria de Educação e Cultura (SECULT-PB), respeitando suas condições de mobilidade e saúde pessoal. Mesmo que estejam impossibilitados de exercerem suas funções por questões de saúde, podem receber o reconhecimento e os benefícios previstos por lei.

Alguns Nomes Contemplados

- Catarina Maria de França (Cantora, compositora e instrumentista – Cátia de França);
- Clóvis Martins Bezerra (Babau “Teatro de Bonecos” – Mestre Clóvis);

- Domerina Nicolau da Silva (Cirandeira – “Vó Mera”);
- Edite José da Silva (Cirandeira e Cantadora de Coco – Dona Edite);
- Fernando Valentim dos Santos (Marcheteiro – Mestre Valentim);
- Francisca da Conceição Barbosa (Indaiá – Ceguinha de Campina Grande);
- Francisco Pedrosa Galvão (Poeta – Chico Pedrosa);
- Geraldo Jorge Mousinho (Cantor de Embolada de Coco);
- João Benedito Marques (Cantor, compositor e percussionista – Benedito do Rojão);
- José Altino de Lemos Melo (Xilogravurista – Zé Altino);
- José Nunes Filho (Poeta e Escritor – Zé de Cazuza);
- José Pedro Fernandes (Baixinho do Pandeiro);
- Lindalva Maria Andrade Neri (Bonequeira – Dona Lindalva);
- Manoel Alexandre Filho (Artista Plástico);
- Maria da Penha dos Anjos Nascimento (Cirandeira e cantora de coco – Mestra Penha);
- Maria Ivoneide Ferreira da Silva (Artesã – Lucinha dos Bichos);
- Oliveira Francisco de Melo (Poeta, repentista e cantador – Oliveira de Panelas);
- Paulo José da Silva (Artesão e Babau – Mestre Paulo);
- Pedro Acelino de Lima (Cirandeiro e Luthier – Seu Cícero);
- Regina Barbosa (Poroca – Ceguinha de Campina Grande);
- Salete da Silva Araújo (Artesã/Santeira);
- Sávio Max Sobreira Rolim (Ator);
- Sebastião Trajano da Silva (Músico – Basto do Acordeom);
- Terezinha da Silva Carneiro (Teca do Coco de Roda);
- Tomaz Cavalcanti da Silva (Cantor de Embolada de Coco – Cachimbinho).

Mestra Penha Cirandeira

Maria da Penha dos Anjos Nascimento, ou Mestra Penha Cirandeira, nasceu na cidade de Bayeux, região metropolitana de João Pessoa (Paraíba/Brasil), em 13 de outubro de 1962.

Filha de mãe indígena e pai de origem quilombola, Mestra Penha Cirandeira aprendeu desde cedo o ofício da pesca, da agricultura e do corte da cana-de-açúcar. Aos 11 anos de idade começou a brincar coco de roda com seu pai, destacando-se na arte de cantar, tocar e dançar coco e ciranda, assumindo o protagonismo/liderança da brincadeira aos 15 anos. Nos anos 90, em Várzea Nova (Paraíba/Brasil) passou a ser reconhecida como Mestra, repassando seus saberes e experiências para as novas gerações dentro do Estado. Apesar do reconhecimento inicial, a falta de iniciativas culturais e suporte financeiro fizeram com que Penha se visse obrigada a mudar-se para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Ao chegar na nova cidade, Penha deparou-se com uma situação de vulnerabilidade socioeconômica ainda pior, sendo obrigada a catar e reciclar lixo, cuidar de carros e pedir esmola para sua sobrevivência (Alves, 2022). Após oito anos no Rio de Janeiro, graças à união de forças dos grupos paraibanos “Coletivo Jaraguá” e “Coco Acauã”, e de pessoas do meio político-cultural, Mestra Penha retornou à Paraíba e foi contemplada pela Lei Canhoto da Paraíba, sendo oficialmente reconhecida como Mestra das Artes e podendo desempenhar sua função cultural no Brasil e no exterior. Ouçamos o que nos diz a Mestra Penha com base na entrevista estruturada.

Tópicos da Entrevista

1. O que te inspira a fazer coco e ciranda? Como você se sente conduzindo a brincadeira e atuando como cirandeira?
2. De um modo geral, qual a importância da Lei Canhoto para os Mestres de cultura da Paraíba?
3. Qual a importância da Lei Canhoto para a manutenção da cultura paraibana? O que mudou na sua vida pessoal e artística a partir do título de mestra pela SECULT-PB?
4. De que maneira o título pela SECULT-PB tem facilitado sua atuação como mestra nos espaços de aprendizagem e transmissão de conhecimento (escolas, associações,

entre outros)? E na participação em eventos e espaços culturais em João Pessoa, na Paraíba e outros estados?

5. Como você vê a integração entre os mestres de cultura na Paraíba? E a sua presença enquanto mulher cirandeira nesse contexto?
6. Que conselhos você daria para os jovens para preservar a cultura paraibana?

Considerações Finais

Mesmo diante das lacunas que verificamos na Lei Canhoto da Paraíba ao longo de 11 anos de existência, a exemplo da disparidade entre os anos de implementação e o número de mestras/mestres contempladas/os, praticamente, (1) uma/um mestra/mestre a cada ano, podemos constatar impactos de transformação, para melhor, na vida das pessoas contempladas. Também, constatamos suas presenças e atuação na vida cultural do Estado. Com base no exemplo de Mestra Penha Cirandeira e outras/os mestras/es, destacamos que as políticas públicas, (leis, projetos, programas entre outras), dependem fortemente e mutuamente do apoio de pessoas e coletivos da sociedade, bem como, das instituições (a exemplo das universidades), para que cumpram seus objetivos de forma ampla e efetiva. Por fim, agradecemos a generosidade da Mestra Penha Cirandeira em conceder a entrevista e permitir sua publicação no “Dossiê Etnomusicologia Negra – Caminhos, Contribuições, Pensamento e Legado”, da Revista Música e Cultura.

Referências

JOÃO PESSOA. **Lei n. 13.985, de 20 de julho de 2020**. Cria o dia municipal do coco de roda e da ciranda no município de João Pessoa, PB. João Pessoa: Câmara Municipal, 2020.

Disponível em:

https://sapl.joaopessoa.pb.leg.br/media/sapl/public/normajuridica/2020/18355/lei_no_13.985-2020.pdf. Acesso em: 23 nov. de 2023.

LIMA, Manuela Azevedo Correia de; SANTANA, Elen Firmino de; SANTOS, Eurides de Souza. Impactos das políticas públicas de cultura na Paraíba: Entrevista com a Mestra Penha Cirandeira *Música e Cultura*, v. 13, n. 3, p. 284-291, 2024.

NASCIMENTO, Maria da Penha dos Anjos (Mestra Penha Cirandeira). Depoimento. Entrevista concedida a José Hilton Adalberto da Silva Filho e Elen Firmino de Santana. Santa Rita - PB, 02 dez. de 2023.

PARAÍBA. **Lei n. 11.948, de 10 maio de 2021.** Declara as manifestações culturais do coco de roda, ciranda e mazurca como patrimônios culturais imateriais da Paraíba. João Pessoa, PB: Assembleia Legislativa, 2021a.

Disponível em:

https://sapl.al.pb.leg.br/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/14063_texto_integral. Acesso em 23 nov. de 2023.

PARAÍBA. **Lei n. 11.975, de 15 de junho de 2021.** Institui, no calendário oficial, a Semana Estadual das Culturas Populares e Tradicionais da Paraíba. João Pessoa, PB: Assembleia Legislativa, 2021b. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/pb/lei-ordinaria-n-11975-2021-paraiba-institui-no-calendario-oficial-a-semana-estadual-das-culturas-populares-e-tradicionais-da-paraiba-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 23 nov. de 2023.

PARAÍBA. **Lei Canhoto da Paraíba - REMA.** João Pessoa, SECULT-PB - 2013.

Disponível em: [https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-](https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-cultura/copy_of_LEICANHOTODAPARABAREMAPB.pdf/view)

[cultura/copy_of_LEICANHOTODAPARABAREMAPB.pdf/view](https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-cultura/copy_of_LEICANHOTODAPARABAREMAPB.pdf/view). Acesso em 23 nov. 2023

Manuela Azevedo Correia de Lima é natural de João Pessoa – Paraíba/Brasil. Mulher negra, nascida em uma família de músicos-pesquisadores de destaque no cenário local, começou seus estudos musicais aos sete anos com canto coral e alguns instrumentos até o início de sua carreira profissional como cantora, aos 15 anos. Desde então, integrou mais de 50 grupos de diferentes expressões musicais de alcance local e internacional, além de realizar uma ampla pesquisa dentro do musicar negro e nordestino. É Bacharel em Fisioterapia (2013), Licenciada em Música (2022) e mestranda em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba, onde desenvolve pesquisas sobre Música, Cultura e Performance Afrodiáspórica. Atua também professora de canto e musicalização desde 2005.

<http://lattes.cnpq.br/6590436038664967>

Elen Firmino de Santana é uma mulher preta, flautista, pifeira e graduada em Música (Práticas Interpretativas em Flauta Transversal) pela Universidade Federal da Paraíba. Iniciou seus estudos em flauta doce aos 6 anos, e aos 16, em flauta transversal. Atualmente é mestranda em Etnomusicologia pela mesma universidade. Como flautista, atuou nas orquestras do Programa de Inclusão Através da Música e das Artes (PRIMA), na Orquestra Jovem da UFPB e no Grupo de Flautas da UFPB. Durante a graduação integrou os Grupos de Pesquisa: TEDUM e Ressonâncias Atlânticas, sendo também bolsista de Iniciação Científica. Atualmente integra o duo Patakori, com o DJ ZEBB, que transita entre diversos gêneros musicais da música preta.

<http://lattes.cnpq.br/0554592970124658>

Eurides de Souza dos Santos, mulher negra, natural de Amélia Rodrigues, Bahia/Brasil. Possui licenciatura em música pela Universidade Federal de Pernambuco; mestrado e doutorado em Música/Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia, com doutorado sanduíche pela *Queen's University of Belfast* (Irlanda/UK). Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba, onde ministra disciplinas e orienta trabalhos na Graduação e na Pós-Graduação em Música. Coordena e desenvolve pesquisas em Etnomusicologia, com foco nas culturas populares e afrodiáspóricas. É membra do *International Council for Traditional Music* (ICTM) e membra da Associação Brasileira Pesquisadores/as Negros/as (ABPN). Foi Presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) de 2011-2013. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB de 2019-2021. Em 2020, criou o Coletivo Mwanamuziki, formado por pessoas negras pesquisadoras em música, com o objetivo de atuar no combate aos racismos nos cursos de música do Brasil. Em 2022, participou da organização e publicação do livro “*Música e Pensamento Afrodiáspórico*”, pela série Pesquisa e Música da ANPPOM.

<http://lattes.cnpq.br/0945222017075398>