# I CONGRESSO AFRICANIAS

## III JORNADA AFRICANIAS UFRJ

ESCRITURA E ORALIDADE

**18, 19, 20 | SET | 2019**

**ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ**

**18, 19 e 20 | SET | 2019**
**ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ**

# I CONGRESSO AFRICANIAS

## III JORNADA AFRICANIAS UFRJ

ESCRITURA E ORALIDADE

O GRUPO DE PESQUISA AFRICANIAS UFRJ propõe a compreensão das contribuições dos diversos povos africanos e indígenas nos diferentes gêneros da música brasileira, através do estudo sistemático, contando com a participação de pesquisadores de diferentes áreas e instituições. Tal presença foi espargida, desde o século XVI, período em que o modelo econômico adotado por Portugal em sua colônia utilizou mão de obra escrava, submetendo os povos nativos e os diversos povos africanos trazidos para cá, vindos sobretudo da África sub-saariana.

O termo Africania foi assim explicitado por Yeda Pessoa de Castro: "designa o legado linguístico-cultural negroafricano […] que se converteu em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que, no Brasil, se identifica como brasileiro".

O Grupo de Pesquisa propõe a realização deste **I CONGRESSO E III JORNADA AFRICANIAS UFRJ** nos dias 18, 19 e 20 de setembro de 2019, na Escola de Música da UFRJ, com o tema "Oralidade e Escritura". Este encontro irá fomentar discussões e debates entre os pesquisadores, intérpretes, discentes e a comunidade externa a partir da realização de palestras, comunicações científicas e apresentações artísticas.

Para o I Congresso e III Jornada Africanias UFRJ, propomos um intercâmbio com outras áreas de conhecimento, bem como lugares onde a interferência africana foi bastante relevante. Para tanto, são nossos convidados a professora *Sônia Queiroz* (Faculdade de Letras da UFMG), o professor *Hector Tascón* (Música – Uiversidad del Cauca, Colômbia), o professor *Diego Fernandez* (Escola Samba Preto) e *Josivaldo Pires* (História – UFBA).

*Andrea Adour*
Coordenação Geral

# SUMÁRIO

7 **PROGRAMAÇÃO**

10 **CONVIDADOS**

**CADERNO DE RESUMOS**

16 O ensino e aprendizagem de matemática em afroperspectiva: os anos iniciais do ensino fundamental pensado para além dos rituais instituídos, por *Erivelton Silva*

22 Cantigas para orixás: quatro ciclos para canto e piano de José Siqueira, por *Lenine Alves dos Santos* e *Jonas dos Santos Maia*

27 O canto dos cegos no nordeste brasileiro: as africanias no acervo de Missão de Pesquisas Folclóricas e o projeto estético de Mário de Andrade, por *Carlos Edson Côrtes Tindô*

32 Discurso africano: análise do conteúdo de línguas africanas no samba, por *Victor Carlos Santos de Oliveira*

36 Saracura!, por *Ana Daniela Rufino* e *Fábio Adour*

39 Demandas legais para o ensino de música e a cultura afro-brasileira, por *Fabricia Cristina Araújo de Souza*

43 Livro de cânticos religiosos em português e *shironga* para o uso das missões católicas portuguesas ao sul da colónia de Moçambique: música, diversidade cultural e colonialismo no contexto do *aggiornamento* católico, a partir de uma fonte recolhida à Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, por *Jéssica Aparecida Severino* e *Fernando Lacerda Simões Duarte*

49 Entre escritura e oralidade: revisitando as práticas de Elsie Houston a partir do confronto literatura x fonograma, por *Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada* e *Daniel Salgado da Luz Moreira*

53 **APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS**

55 **CRÉDITOS**

# PROGRAMAÇÃO

## 18 | SETEMBRO | 2019

Local: **Prédio Ventura – Av. Chile 330, 21º andar, Ala Leste, Sala 2116**

**9h** Credenciamento

**10h** Conferência de Abertura: "Africanias, oralidade e escritura".
Conferencista: *Sônia Queiroz* [Faculdade de Letras da UFMG]

### COMUNICAÇÕES

**11h30** O ensino e aprendizagem de matemática em afroperspectiva: os anos iniciais do ensino fundamental pensado para além dos rituais instituídos – *Erivelton Thomaz da Silva* [UFRRJ/PPGEduc]

**11h50** Cantigas para orixás: quatro ciclos para canto e piano de José Siqueira – *Lenine Alves dos Santos* e *Jonas dos Santos Maia* [Grupo de pesquisa APHeCaB e Africanias – UFRJ]

**12h10** O canto dos cegos no nordeste brasileiro: as africanias no acervo de Missão de Pesquisas Folclóricas e o projeto estético de Mário de Andrade – *Carlos Edson Côrtes Tindô* [Faculdade de Educação da UFF/FEUFF]

**12h30** Discurso africano: análise do conteúdo de línguas africanas no samba – *Victor Carlos Santos de Oliveira* [UNIRIO]

**13h** Almoço

**14h30** Saracura! – *Ana Daniela Rufino* e *Fábio Adour* [UFRJ] Medeiros [UFRRJ]

**14h50** Demandas legais para o ensino de música e a cultura afro-brasileira – *Fabricia Cristina Araújo de Souza*

**15h10** Livro de cânticos religiosos em português e *shironga* para o uso das missões católicas portuguesas ao sul da colónia de Moçambique: música, diversidade cultural e colonialismo no contexto do *aggiornamento* católico, a partir de uma fonte recolhida à Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – *Jéssica Aparecida Severino* [UFSJ] e *Fernando Lacerda Simões Duarte* [PPG-Artes/UFPA; PNPD/CAPES]

**16h30** Entre escritura e oralidade: revisitando as práticas de Elsie Houston a partir do confronto literatura x fonograma – *Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada* [MAST] e *Daniel Salgado da Luz Moreira* [CEAT]
**18h** A intolerância religiosa sob o prisma da ancestralidade africana – *Mãe Paula de Odé*

## 19 | SETEMBRO | 2019

Local: **Prédio II da Escola de Música – Largo da Lapa, 51 – Sala de Percussão**

**10h** Recital-palestra "A Escrita para o Pandeiro Brasileiro" – *Pedro Sá* [UFRJ]; participação especial de *Janaína Sá*
**11h30** Palestra e Oficina "Marimbas del Pacífico" – *Hector Tascon* [Universidad del Cauca, Colômbia e director del Grupo de Investigación en Músicas del Pacífico Sur]
**13h** Almoço

Local: **Prédio Ventura – Av. Chile 330, 21º andar, Ala Leste, Sala 2116**

**14h30** Palestra "Escola Samba-preto" – *Diego Fernandez* [Escola de Música e Casa de Arte Sambapretochorojazz]
**16h** Palestra "Urucungo de Cassange" – *Josivaldo Pires* [UNEB]
**17h30** Café com lançamento dos livros: *A Marimbiar*, metodo oí para tocar la marimba de chonta, de *Hector Tascón* e *Urucungo,* de *Cassange de Josivaldo Pires*

Local: **Escola de Música – Rua do Passeio 98, Sala da Congregação**

**18h** – Palestra "Morte simbólica e Morte física: a visão de Sueli Carneiro sobre o epistemicídio no Brasil" – Quilombo do Pensamento Negro [Grupo de Pesquisa Negô + Escola B, Batekoo, Laboratório de Etnomusicologia] e Sílvia Barros [Colégio Pedro II, NEABICp2, ERERÉBÁ]

# 20 | SETEMBRO | 2019

Local: **Prédio principal: Rua do Passeio, 98 – Salão Leopoldo Miguez**

**10h30** Homenagem a Luiz Gonzaga – *Carlos Côrtes,* voz; *Eduardo Cemenietzki,* violão; *Jade da Hora,* voz e percussão; *Saulo Laucas,* voz e piano; *Silviane Paiva,* voz e acordeão

**11h** Huellas de Africanís en la música colombiana y brasileña – *Andrea Adour* e *Hector Tascón*

**11h30** Cantigas para os Orixás – Projetos de Pesquisa e Extensão APHeCaB & Africanias. Coordenação: *Lenine Santos* e *Andrea Adour – Robson Lemos*, *Juliana Coelho*, *Paulo Maria*, *Dhuly Contente*, *Daniela Moreira*

**12h** Classe de Canto Coral da Escola de Música da UFRJ, *Valéria Matos*

**12h30** Alma Brasileira – *Frederico de Oliveira*, barítono; *Mariana Gomes,* soprano; *Silas Barbosa*, piano

# CONVIDADOS

## SÔNIA QUEIROZ

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo, onde defendeu, em 2000, tese sobre as edições brasileiras de narrativas de tradição oral, desenvolveu em 2007, em estágio pós-doutoral na UNEB-Salvador, com a supervisão de Yeda Pessoa de Castro, pesquisa sobre a presença banto na tradição oral de Minas Gerais. Mestre em Estudos Linguísticos pela UFMG, onde se graduou em Letras em 1975, defendeu em 1985 dissertação sobre remanescente de língua africana em Minas Gerais. É professora da Faculdade de Letras da UFMG desde 1983, atuando hoje na área de Edição (Graduação) e com experiência também na área de texto em língua portuguesa. Na pesquisa, no ensino e na extensão, atua principalmente nos seguintes temas: oralidade e escrita, poesia, conto, canto, transcriação, memória e cultura afrobrasileira. Suas publicações mais relevantes são os livros *Pé preto no barro branco*: a língua dos negros da Tabatinga (Editora UFMG, 1998) e *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil (em co-autoria com Maria Inês de Almeida).

## HÉCTOR JAVIER TASCÓN

Nacido en la ciudad de Cali, este músico colombiano – grado laureado del Conservatorio Antonio María Valencia, y magister en Musicología de la Universidad de la Rioja, ha concentrado su trabajo en la percusión y el estudio de la música colombiana, especialmente la de la región Pacífico sur; las marimbas de Guapi, el currulao, las leyendas y las danzas afrocolombianas, entre otras, han constituido su espacio artístico, su inspiración y su trabajo

investigativo. Ganador del premio a Mejor Solista Instrumental en el Festival Mono Núñez de música andina (2002), obtuvo en la misma categoría el primer puesto en el Festival Nacional del Pasillo Colombiano (2003), además de ganar el concurso Jóvenes Talentos, organizado por la Filarmónica del Valle (2004). Ha sido ganador de becas en investigación y creación del Fondo Mixto de Cultura del Valle (2006, 2008, 2009, 2011 y 2013) y del Ministerio de Cultura (2008). En 2012 la Red Iberoamericana de Pedagogía le otorgó un reconocimiento por su actividad docente y en 2013, el Instituto Departamental de Bellas Artes, un reconocimiento y estímulo por su trabajo en investigación en músicas tradicionales. Ha realizado las investigaciones: *Marimba'e Guapi con trabajos de campo en Buenaventura*, Cali y Guapi (2005); *Marimba de chonta* (2006) y *Aspectos musicales de la marimba de chonta, en cinco aires tradicionales que interpreta el conjunto de marimba, según cinco marimberos de Guapi* (2008). Es autor del libro *A Marimbiar*, Método OIO para tocar la marimba de chonta, coautor del libro *Qué te pasa' vo canto de piel, semilla y chonta* (2009), productor del álbum musical Huellas del grupo *Son percusión* (2011) y autor del libro *Música Colombiana para marimba sinfónica* (2014). En co-creador del juego App Marimbiar (2015). Es compositor de la música para el espectáculo *Currulao Cuántico* (2018) y el corto animado *El pájaro Cubo*. Se desempeñó como asesor ante el Ministerio de Cultura del eje Pacífico sur, en el programa *Formación de Escuelas de Música Tradicional* (2005-2013). Fue co-creador y director pedagógico del proyecto de responsabilidad social, *Tambores de Siloé* entre 2010 y 2015. Actualmente es maestro de percusión en la Universidad del Cauca y jefe del área de percusión en el conservatorio Antonio María Valencia, donde ha diseño e implementado la cátedra de marimba de chonta. Es director del ensamble de percusión de Bellas Artes y director del grupo de investigación en músicas del pacífico sur.

## DIEGO FERNANDES

É mestre em Ciências: Educação e Saúde na Infância e na Adolescência pela Universidade Federal de São Paulo e graduado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto. Possui experiência na área de artes com ênfase em música; docência na rede pública e privada de Ensino; regência de grupos instrumentais; docência em ONGs e diversos projetos sociais. Sua pesquisa de mestrado investigou as representações do movimento Hip Hop nos livros

didáticos. Em 2014 criou a banda SambaPretoChoroJazZ: o tributo a Chico Rei cuja essência rítmica revive os tambores e batuques brasileiros recriando, em sua linguagem, a herança musical da ancestralidade afro-brasileira. Em 2015, fundou a Escola de Música e Casa de Arte SambaPretoChoroJazZ com a proposta de tornar mais acessível o ensino de arte para a comunidade e democratizar o acesso a bens culturais, fortalecendo e valorizando as heranças da ancestralidade negra. Cria e coordena trabalhos sociais que dialogam com a comunidade como o Coral SambaPreto, Orquestra Escola SambaPreto, Grupo Re-Percussão e o Jornal SambaPreto, inspirado na Imprensa Negra. Em 2018, inaugurou a Kombatuque SambaPreto: Escola Itinerante de Arte e Música. Nesse mesmo ano seu engajamento foi exibido na exposição "Agô: imagens por outras lentes" do curso de Museologia da UFOP. Mediou encontros na SambaPreto, tais como: *Música e Cultura Negra: resistência e protagonismo? Salve Marielle e Igor Mendes*; a Oficina de Cinema, *Sonhar Voando;* a Oficina de Pandeiro Popular; o Cineclube Andarilho. Participou no projeto *De conversa em conversa,* que entrevistou Tony Garrido. Recebeu o Festival Internacional Tudo é Jazz. Dirigiu o 2º Recital SambaPreto: um Sorriso Negro, na Casa da Ópera, que abordou a realidade e vulnerabilidade social do negro no Brasil. Em 2018, foi eleito e tomou posse como vice-presidente do Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial de Ouro Preto, órgão permanente, encarregado de monitorar, fiscalizar e avaliar as políticas de promoção da igualdade racial. Em 2019 foi indicado ao Troféu Heitor Villa Lobos, Itabira-MG, como reconhecimento pelo trabalho e carreira musical.

## JOSIVALDO PIRES

Professor adjunto de História da África do Colegiado de História da UNEB/ Campus XIII – Itaberaba e doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela UFBA, é professor do Programa de Pós-Graduação em História Regional e Local da UNEB/Campus V – Santo Antônio de Jesus (PPGHIS/UNEB). Coordena o Laboratório de Estudos Africanos e Espaço Atlântico (LEAFRO/UNEB-XIII). Tem experiência na área de História da África e do Brasil, com ênfase em História Missionária, Angola e Culturas Negras no Brasil. É professor convidado do Núcleo de Estudos de História da África Contemporânea da UNIFESP e autor dos

livros *O urucungo de Cassange*: um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil)*; Aloísio Resende, poeta dos candomblés*: histórias das populações negras em Feira de Santana-BA; *Populações negras na Bahia*: ensaios de história social; *No tempo dos valentes*: os capoeiras na Cidade da Bahia; e organizador dos livros *Capoeira, identidade e gênero*: ensaios sobra a história social da capoeira no Brasil, *Ensaios de História Social* e *Ensino de História*.

## PEDRO SÁ

Doutor e mestre em Música pela UNIRIO como bolsista do CNPq, é professor de Percussão da Escola de Música da UFRJ desde 2009, atuando em todos os cursos de percussão da unidade, tanto nos cursos de Bacharelado – como diretor do Grupo de Percussão da UFRJ – e Licenciatura, como na extensão e pesquisa, atuando como pesquisador associado do Museu Delgado de Carvalho, projeto paralelo desenvolvido em colaboração com a Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Estudou no Brasil com Luiz D'Anunciação e Miquel Bernat (percussão) e com Nelson de Macêdo (harmonia/análise musical). Nos Estados Unidos teve aulas de tímpanos com Jack Brennan, na Indianapolis Symphony Orchestra. Se apresentou e ministrou palestra na PASIC, o maior evento de percussão mundial, em Indianápolis e San Antonio, Texas (2015 e 2016). Publica artigos para as mais conceituadas revistas de percussão do mundo, como a *Percussive Notes* (Indianápolis) e *Modern Dummer*, dentre outras.

## IALORIXÁ PAULA DE ODÉ (convidada colaboradora)

Pesquisadora do Grupo Africanias UFRJ é vice-presidente do Afoxé Ómó Ifá e gerente do Instituto Irê de Tradições Afro-brasileiras. É fundadora do *Projeto sé Dudu* que oferece palestras itinerantes e cursos sobre os princípios Yorubás e o legado cultural espiritual africano que nos permeia até hoje.

## SILVIA BARROS (convidada colaboradora)

Doutora em literatura brasileira pela UFRJ, professora de português e literatura do Colégio Pedro II. Idealizadora do projeto Oficina Mulheres Negras

e Literatura. Atua como orientadora do projeto de Iniciação Científica Júnior Palavras Negras. Coordenadora do NEABICp2 (gestão 2019-2021), integrante do corpo docente da Especialização em Educação das Relações Étnico-raciais no Ensino Básico (ERERERBÁ). Também é poeta e escritora, participante de antologias como *Cadernos Negros*, volume 41, organizada pelo Quilombhoje.

# CADERNO DE RESUMOS

# O ENSINO E APRENDIZAGEM DE MATEMÁTICA EM AFROPERSPECTIVA: OS ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL PENSADO PARA ALÉM DOS RITUAIS INSTITUÍDOS

*Erivelton Thomaz da Silva*

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em Educação, Demandas Populares e Contextos Contemporâneos (UFRRJ/PPGEduc)
ton.educ@hotmail.com

**Resumo**: A respectiva proposta trata-se de uma abordagem afroperspectivista para o ensino e aprendizagem de matemática nos anos iniciais do ensino fundamental. Em relação aos conteúdos nossos esforços estão focados nas unidades temáticas álgebra e aritmética, presentes na Base Nacional Comum Curricular – BNCC. Para isso, contamos com o suporte dos jogos e brincadeiras africanas como recursos didáticos. O objetivo do trabalho é apresentar aos participantes as possibilidades da afroperspectividade como metodologia de trabalho para as aulas de matemática, de maneira que o aprendizado se torne um acontecimento. De mais relevante, por parte dos professores, essa perspectiva de trabalho tem nos apresentado o seguinte relato: a possibilidade de um reordenamento didático cultural que nos conduz a um paradigma pouco tratado, tanto na academia quanto nas escolas, o paradigma africano de infâncias (etnosemântico). Para concluir destacamos a necessidade de que jogos e brincadeiras deixem de ser apêndices na escola, assumindo seu protagonismo.

**Palavras-chave**: Afroperspectividade; infâncias; ensino e aprendizagem de matemática; jogos de cognição; brincadeiras cantadas.

## 1 Os Significados da Cisão Histórica entre Mundivivências

A presente proposta nasceu de uma percepção pessoal dos autores acerca da necessidade de se pensar e propor novos caminhos para o ensino e aprendizagem de matemática que contemplem as diversidades culturais do contexto escolar, a partir de perspectivas colaborativas onde o ser e o conhecimento possam transitar livremente.

Não intentamos abordar a temática do currículo e suas teorias, entretanto, apontamos a necessidade de efetivação de perspectivas que visem nutrir um currículo que considere outras historicidades e mundivivências não hegemônicas para o contexto escolar. Ou seja, uma adequação ética com sistema de valores que se organizem de acordo com os diversos meios sociais, de caráter norteador para educadores e emancipador para os educandos. Sua compreensão deve partir das coerências epistêmicas e ontológicas formando a totalidade das relações que se estabelecem no ambiente onde ocorre a ação educativa.

De maneira sucinta faremos uma breve contextualização histórica acerca do racismo no Brasil e sua dinâmica de domínio e como esse racismo operou no

período moderno e se ressignifica na educação até os dias atuais. Apontaremos o quão relevantes são os saberes e fazeres desses povos, que a partir do século XV foram deslocados de seus espaços de expressões culturais, além do apagamento histórico das infâncias nesse período e na contemporaneidade.

Ser criança no período moderno implicava necessariamente a um passado de privações corporais e cognitivas. Com efeito, apesar de algumas críticas serem tecidas à análise iconográfica realizada por Ariès (1978), sua obra é um marco para entendermos que a infância é uma categoria da modernidade e que não pode ser compreendida fora da história da família e das relações de produção. Sendo assim, sinalizar de maneira breve e pontual como o contexto da modernidade (período histórico que sucede o período medieval, consagrada pelos ideários iluministas de desenvolvimento da ciência objetiva) impôs a cisão de mundivivências de povos africanos e indígenas no Brasil a partir de um modelo de racionalidade, seus significados e desdobramentos para as infâncias.

De acordo com a filósofa e antropóloga Marimba Ani (2015), a visão ocidental[1] de mundo, sua forma de entender e sentir o universo e os seres humanos são distintos e separados, a única forma de se conhecer alguma coisa sobre o universo é se distanciando dele, desfazendo uma conectividade e criando o conceito de "objeto". Esse objeto é percebido de maneira a não possuir sentimento ou significado, espírito, uma ilusão no contexto do ocidente.

Corroborando com esse contexto de ruptura paradigmática, segundo o senegalês Cheikh Anta Diop, intelectual de formação multidisciplinar discorre que, a "Matemática de Pitágoras, a teoria dos quatro elementos de Tales de Mileto, o materialismo epicurista, o idealismo Platônico, o Judaísmo, o Islamismo, e a ciência moderna estão enraizados na cosmologia e ciência Egípcia". (1967, p. 16).

Sendo assim, caminhando na direção de perspectiva que valorize os diferentes modos de estar no mundo, que entenda o tempo, orientado para o passado, como possibilidade de nos restabelecermos com a vida (Oliveira apud NOGUERA, 200, p. 48).

### 1.1 Afroperspectividade

A afroperspectividade se caracteriza por promover exercícios de infancialização. Nossas propostas teóricas e metodológicas transitam em sentidos de mundo afroperspectivos, a partir de práticas teórico-brincantes sustentadas pelos estudos da infância, o que pode conferir ao ensino e aprendizado de matemática um caráter mais colaborativo e menos individualista. Nossos principais documentos norteadores são: a Base Nacional Comum Curricular[2] em suas unidades temáticas, objetos de conhecimentos e habilidades, além da Lei Federal 10.639/03[3].

No livro "*Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba"* organizado por Wallace Lopes da Silva e lançado para o público em 2015, encontramos uma das formulações a respeito da afroperspectividade em específico no capítulo *"Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobra a musicidade do samba e a origem da filosofia"* onde Noguera, (2015, p. 35) sinaliza o caráter pluriversal da afroperspectividade, onde a mesma não deve ser restringida a alguns sistemas locais e uma determinada quantidade de métodos.

A afroperspectividade é uma abordagem acadêmica que reúne diversas referências com o objetivo de sustentar um pequeno conjunto de hipóteses quando o

assunto é educação. A tese central é de que educar é um exercício de reapropriação da infância. A emergência da abordagem parte da necessidade de se problematizar os dogmas eurocêntricos que afetam diretamente os modos de sentir e aprender matemática. Um dos problemas que está nas raízes das formulações afroperspectivistas é o fenômeno da injustiça cognitiva (SANTOS, 2009). A afroperspectividade emerge da leitura do quilombismo de Abdias do Nascimento (1980), da afrocentricidade sistematizada por Molefi Asante (1987) e do perspectivismo ameríndio proposto por Tania Stolze Lima (2011).

Os estudos afroperspectivistas se debruçam num pressuposto de que a infância é a condição humana de assunção do mistério. Um dos problemas mais graves está justamente em recusar a infância como a condição que compartilhamos com outros seres vivos e o modo de relação com a natureza mais adequado (NOGUERA, 2018, p. 641). Sendo assim, em termos afroperspectivistas, a infância é, ao mesmo tempo, uma condição e um modo de relação. A ontologia pluriversal, a epistemologia polirracional e a ética da interdependência são pilares para uma análise da condição humana e da relação com o mundo enquanto jornadas brincantes nas quais não podemos recusar inteiramente o mistério.

## 2 O Ensino e Aprendizagem de Matemática em Afroperspectiva

O ensino e aprendizagem de matemática em afroperspectiva propõem caminhos que vão além de práticas sedimentadas na utilização de livros didáticos, tomando o ritual da explicação seguida de exercícios, ainda que com a introdução de jogos e brincadeiras, mas muitas vezes sem o aprofundamento conceitual necessário e uma aprendizagem com pouco significado. Uma sociedade historicamente estruturada a partir do racismo, traz consigo, uma gama de aportes que viabilizam a todo tempo tensões entre grupos diversos. De acordo com Shucmam (2014, p. 135), a autora aponta que "[...] a identidade racial branca – branquitude – se caracteriza nas sociedades estruturadas pelo racismo como um lugar de privilégio materiais e simbólicos construído pela ideia de "superioridade racial branca" que foi forjada através do conceito de raça [...].". Convidamos o leitor a buscar maiores informações acerca do conceito.

Nossas práticas com as crianças nos sinalizam a existência de uma assimetria de poder entre grupos culturalmente privilegiados e grupos historicamente oprimidos. A partir do exposto, defendemos a seguinte tese: as tensões entre grupos de crianças durante as dinâmicas com jogos e brincadeiras, na maioria das vezes, inviabilizam o aprendizado desses grupos historicamente oprimidos. Dessa forma, consideramos prematura e vazia a afirmação de que alunos não aprendem matemática porque não possuem aptidão com a matéria, esse tipo de afirmação esvazia uma discussão que consideramos mais séria do que de fato aparenta ser.

Trataremos a seguir dos processos educativos fundados a partir de mundivivências não hegemônicas, de perspectivas não acidentais, que buscam em outros modos de ser e estar no mundo, as devidas potências para uma educação que contemple as diversidades. O que observamos nas dinâmicas é apenas reflexo de um processo educativo historicamente pautado na cultura Ocidental cristã. Sendo assim, percebemos que os processos práticos de letramento com crianças, na maioria das vezes, são agenciados a partir de elementos culturalmente aceitos por esse grupo cultural amplo. Em contraponto, buscamos em nossos trabalhos

oportunizar às crianças a criação de novos registros de memórias que não transitem apenas pelo campo visual hegemônico, se aproximando ao máximo dos elementos culturais com diferentes apelos materiais e simbólicos (artefatos de barro, esteiras de palhas trançadas, sementes, tintas à base de vegetais, instrumentos musicais, como, por exemplo, atabaques e berimbaus).

Percebemos também, que professoras e professores que ensinam matemática para crianças carregam consigo, de suas fases iniciais de alfabetização, grandes traumas. Observamos que esses traumas são reproduzidos às crianças isso porque, segundo Santos (2013, p. 15), geralmente esse grupo de profissionais não possui formação teórica e didática necessária para trabalhar com tarefas que oportunizem o desenvolvimento matemático de crianças, não se tornando qualificadas e qualificados a trabalharem com perspectivas de extrema relevância, como por exemplo, a construção do pensamento algébrico. Por vez, terminam por apenas se dedicarem ao campo aritmético que erroneamente são campos que não se desarticulam, não funcionam de maneira estanque, álgebra e aritmética se organizam em parceria.

As oficinas com jogos e brincadeiras africanas como proposta didática para os anos iniciais, surgem primeiramente a partir de nossas afinidades com múltiplas culturas e seus diferentes povos, da importância de se manterem vivas as memórias materiais e imateriais dessas culturas. Além do mais, como a injustiça cognitiva faz parte de todos modelos teóricos eurocêntricos, nos propomos a desenvolver práticas que oportunizem novos caminhos a partir dessas mundivivências.

As respectivas oficinas integram um pré-programa (em desenvolvimento), chamado "África em Artes". Transformar projetos com oficinas em um programa teórico-didático foi pensado a partir do momento em que as nossas oficinas com jogos e brincadeiras passam a tomar corpo e volume na região metropolitana do Rio de Janeiro, Baixada Fluminense e Sul Fluminense.

As oficinas são pensadas a partir de um direcionamento agenciado que assegura o papel central das crianças seus diferentes contextos. As oficinas partem de temas estruturados e lançados a partir do que consideramos criativo e transformador para cada contexto, pois, entendemos que as infâncias precisam ser analisadas numa intersecção entre várias categorias analíticas: pertencimento racial, gênero, classe, necessidades especiais, filiação cultural-religiosa, dentre outras (NOGUERA, 2014, p. 17).

Para o respectivo minicurso programamos a inserção de dois jogos de cognição e duas brincadeiras cantadas. O primeiro jogo (Tarumbeta) vem da Tanzânia, parte Oriental do continente africano, limitado ao norte pelo Uganda e pelo Quénia, a leste pelo Oceano Índico, a sul por Moçambique, pelo Malaui e pela Zâmbia, e a oeste pelo Burúndi e por Ruanda. Tanto o jogo quanto a primeira brincadeira cantada (Si mama Kaa) integram a cultura Wachaga. O povo Wachaga compõe o tronco linguístico Bantu, e que se instalou aos arredores do Monte Kilimanjaro Há mais de 300 anos, o idioma é o Swahili ou Kiswahili.

O segundo jogo (Ouri) origina-se de Cabo Verde, país insular localizado num arquipélago formado por dez ilhas vulcânicas na região central do Oceano Atlântico. Já a brincadeira cantada (Obwisana) integra a cultura e povos do Gana, país do oeste africano cuja a capital é Acra, é limitado a leste pelo Togo, a oeste pela

Costa do Marfim, ao norte pelo Burkina Faso e ao sul pelo golfo de Guiné. O Akan é um grupo de idiomas falados no Gana, como por exemplo o Fanti e o Ashanti. Relatos apontam que o grupo Akan é originário do Egito, Líbia e Etiópia. O grupo Akan é composto pelos povos Ashanti, Fante, akwamu, akyem, entre outros.

Por fim, acreditamos ser primordial que a ocupação do espaço precisa deixar de ser antropocêntrica. O território em que uma instituição se instala deve levar em consideração o meio ambiente, fenômenos climáticos, espécies animais, seres animados e não-animados e todos impactos dessas relações. Os territórios de aprender não devem ter como objetivo separar as pessoas do meio ambiente natural, mas, é preciso que levemos em consideração a flora e a fauna. Pode ser o caso daquilo que denominamos de uma "arquitetura de pontes" em vez de "arquitetura de muros".

## 3 Considerações Parciais

Um ensino que se fundamente a partir da afroperspectiva deve ter como propósito não pressupor a falta, abandonar o método e não se deixar medir por uma teleologia. Em suma, a construção de um lugar afroperspectivista para o ensino e aprendizagem de matemática com crianças requer um percurso constituído de múltiplos e interpenetrados caminhos, o que envolve uma metodologia pluriversal, polirracional e antidogmática para elaboração de propostas que contemplem cosmosentidos viventes na experiência escolar, tendo a infancialização como um possível horizonte.

O nosso debate tem como base a construção de caminhos em que as pessoas possam praticar o exercício da infancialização. Pensar o Ensino e Aprendizado de Matemática a partir da afroperspectividade é viabilizar o encontro dos sentidos de mundo que cada pessoa carrega em seu repertório de vida e que nos tornam interdependentes. É potencializar a experiência da educação como uma experiência vivente, afetiva e pulsante, inerente no dado da relação humana e/com o mundo.

## REFERÊNCIAS

ANI, Marimba. Yurugu: *Uma crítica africana centrada do pensamento e comportamento cultural europeu.* Cap. 7, p. 393-399, 1994.

ARIÉS, Philippe. *História Social da Criança e da Família.* 2ed. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

ASANTE, Molefi. *Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar.* In NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.* Tradução de Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Educação é a Base. Brasília, MEC/CONSED/UNDIME, 2017. Disponível em: < 568 http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2019.

BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003**.** Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "His-

tória e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federa-tiva do Brasil. Brasília, DF, 9 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm.

DIOP, Cheikh Anta. *Antériorité des civilisations nègres*: mythe ou vérité historique? Paris: Présence Africaine, 1967.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana* 2(2):21-47, 1996.

NASCIMENTO, Abdias. *Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista.* Petrópolis: Vozes, 1980.

NOGUERA, Renato. "Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas". *Griot. Revista de Filosofia*, Amargosa, BA, v. 4, n. 2, dezembro/2011, pp. 1-19.

SANTOS, Roger Eduardo Silva. *Formação de professores que ensinam matemática nos anos iniciais.* São Carlos: UFSCar, 2015.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude e poder: revisitando o "medo branco" no século XXI. *Revista da ABPN*, v. 6, n. 13, mar.- jun. 2014, p. 134-147.

SILVA, Wallace Lopes. *Sambo, logo, penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. Organização - 1. ed. - Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

VERGNAUD, G. (1993). Teoria dos campos conceituais. In: Nasser, L. (Ed.), *Anais do 1º Seminário Internacional de Educação Matemática do Rio de Janeiro*, p. 1-26.

**NOTAS**

[1] Em linhas gerais, o que denominamos de ocidental é um conjunto complexo que envolve elementos greco-romanos (a ideia de que a filosofia foi um evento grego, o projeto político do Império romano), a ideologia da tribo eleita presente nas representações religiosas judaico-cristãs hegemônicas (a noção de que alguns povos merecem uma "terra prometida", a redenção do paraíso) e por fim a gestão dos recursos naturais num contexto de propriedades privadas em que o trabalho é tomado como categoria ontológica.

[2] A Base Nacional Comum Curricular define os direitos de aprendizagens de todos os alunos do Brasil.

[3] A Lei 10.639/03, torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio.

# CANTIGAS PARA ORIXÁS: QUATRO CICLOS PARA CANTO E PIANO DE JOSÉ SIQUEIRA

*Lenine Alves dos Santos*

Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ
lenine.santos@musica.ufrj.br

*Jonas dos Santos Maia*

Pesquisador do Grupo de Pesquisa e Extensão Africanias (UFRJ)
jdsmaia@gmail.com

**Palavras-chave**: José Siqueira; canção brasileira; cultura afro-brasileira

José de Lima Siqueira (1907-1985) nasceu na cidade de Conceição, na Paraíba, tendo iniciado seus estudos musicais em seu estado natal e depois ingressando no Instituto Nacional de Música – atual Escola de Música da UFRJ – onde se formou em 1933 e no qual veio a lecionar, iniciando uma importante carreira como regente, compositor e professor, além de ter tido ação decisiva em várias ações de organização e valorização do trabalho do músico no Brasil. O compositor Ricardo Tacuchian (2012), um de seus alunos mais proeminentes, o situa entre os sete grandes compositores brasileiros da primeira metade do Séc. XX, figurando ao lado de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Camargo Guarnieri (1907-1993), Guerra-Peixe (1914-1993) e Claudio Santoro (1919-1989). (QUEIROZ, 2013, p. 29) Por vários motivos, ligados tanto à sua própria história de atuação e ideário político quanto ao cenário brasileiro de não valorização da memória nacional, sua obra recaiu em um quase ostracismo após sua morte, tendo recentemente tornado a ser objeto de interesse e revitalização nos meios acadêmicos.

Com a disponibilização do acervo de partituras de Hermelindo Castelo Branco (1922-1996) no ano de 2017, sem dúvida a maior coleção particular de canção brasileira de concerto de que temos notícia, vieram à luz obras de vários compositores, muitos deles ainda não conhecidos do público ou dos musicólogos, além de várias obras inéditas ou há muito tempo esquecidas de compositores famosos. (SANTOS & CHANTAL, 2016) Consta do referido acervo um conjunto de doze canções de José Siqueira, compostas entre 1956 e 1957, separadas em quatro grupos, sendo cada um deles dedicado a um orixá do candomblé, trazendo um texto de tradição religiosa afro-brasileira inteiramente escrito em língua iorubá, um pianismo complexo tanto em sua técnica composicional como em sua relação orgânica com a parte vocal, além de uma relação tonal e um aproveitamento de materiais temáticos que atravessam as três canções de cada grupo, fazendo com que o conjunto possa ser descrito como 'ciclos de canções', a exemplo do costume alemão

que tão bem aculturado em nossas terras e em vários outros países de grande tradição na composição de canções. São os ciclos:

1. Três Cantigas Para Obá: "Ô guarinxá ê lô", "Airá monilê" e "Ê airá da qué".
2. Três Cantigas Para Oxumaré: "Oxumarê elê malê", "Cobegirô" e "Oxumarê Loquerê".
3. Três Cantigas Para Oxóssi: "Êuê, êué fibô", "Araiê odé" e "Agôgôrô".
4. Três Cantigas Para Omolu: "Ôlôtalabé", "Ôlôringena" e "E felé felé de badiró".

Há notícias, no catálogo de Siqueira realizado pelo prof. ms. Luiz Kleber Lyra de Queiroz, de um quinto ciclo chamado "Três Cantigas Para Oxum", embora ainda não tenhamos tido, até o momento, acesso a tal manuscrito.

Embora a princípio os textos, retirados de cultos religiosos, remetam à grande tradição brasileira de harmonizações e arranjos de material musical recolhido de fontes populares para apresentação em concerto – da qual alguns expoentes são Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Luciano Gallet (1893-1931), Ernani Braga (1888-1948) e o próprio José Siqueira – uma primeira análise das partituras leva a crer que toda a parte musical é criação original do compositor, livremente inspirada em seus estudos sobre as tradições populares, visto que não há referencia em seus manuscritos a qualquer utilização de material "folclórico", como era de hábito enunciar. As frases melódicas, por sua vez, guardam uma regularidade e desenho que remetem às frases clássicas de quatro compassos, apontando para uma emulação, por parte do compositor de canção de concerto, dos gestos musicais observados durante os cultos.

Exemplo 1: os 12 compassos iniciais do manuscrito de "O guarinxá ê lô", do ciclo "Três Cantigas Para Obá", com frase de quatro compassos com tema que será repetido imediatamente pelo canto.

Nas constâncias rítmicas, no entanto, presentes principalmente na parte pianística, a preocupação com uma fidelidade à polirritmia africana e à síncope típica nos batuques, bem como às acentuações deslocadas em relação ao pulso, remetem muito mais diretamente ao ambiente musical hipnótico dos cultos religiosos africano-brasileiros, embora não tenhamos notado nenhuma preocupação evidente em fundamentar os padrões rítmicos utilizados em cada canção aos pontos rítmicos utilizados no culto para evocar os respectivos orixás, a menos que ocorram de forma muito estilizada, o que ainda requer aprofundamento na pesquisa para afirmar (LIMA, 1979).

Exemplo 2: três primeiros compassos de "Ê airá da qué", do ciclo "Três Cantigas Para Obá", com síncopas, acentos e deslocamentos de pulso que remetem à rítmica afro-brasileira.

Há evidências de que o texto utilizado nas canções seja uma transcrição realizada por um ouvinte não falante de iorubá, e mesmo não familiarizado com o idioma em sua utilização nos cultos, sendo talvez mesmo o próprio compositor, já que o confronto dos textos das canções com os textos utilizados nos centros de culto, informados por babalorixás e outros fiéis da religião dos orixás, explicita corruptelas e distorções de palavras que ocorreram provavelmente no momento do registro por parte do escrevente. Tais alterações podem ser percebidas no quadro comparativo abaixo, que explicita as pequenas modificações das palavras originais do iorubá criando novos sintagmas que se aproximam do léxico original, porém esvaziados de significado para o falante do idioma. Dado que o iorubá falado no candomblé varia bastante em relação ao idioma do qual é oriundo – atualmente falado como língua oficial na Nigéria, Benin, Togo, Serra Leoa e Cuba – muito de seu significado tem um caráter de mantra, ou de frases que têm um significado funcional, compreendido em sua utilização dentro do ritual, porém de tradução quase impossível palavra por palavra, termo por termo. Como nos explica Yeda Castro:

> Em tal desempenho linguístico, importa saber a adequação semântica mais do que a tradução verbal de cada palavra ou expressão, coisa que geralmente poucos são capazes de fazer. O seu conhecimento, que se acha guardado entre os segredos, ou "fundamentos" ritualísticos, é fator determinante de ascensão sócio-religiosa dentro do grupo e do domínio apenas dos mais antigos e hierarquicamente superiores nas casas de culto. Importa saber, por exemplo, para que "santo" está sendo cantada esta ou aquela "cantiga" no momento devido, e não o que significa literalmente a "cantiga". (CASTRO, Yeda. 1976, p. 212)

A quinta frase reportada e traduzida no quadro trata-se de texto da mesma cantiga, utilizado no ritual mas não presente na canção de Siqueira.

| Letra J. Siqueira | Candomblé | Possível tradução |
|---|---|---|
| Ô guarinxá êlo que ôdo | Oba ni sa elo keodo | Xangô orixá rei do fogo venha tranquilo |
| Queriomã | O berioman | Eu o saúdo |
| Ô guarinxá êlo que ôdo obá | Oba ni sa elo keodo Oba | Xangô orixá rei do fogo venha tranquilo Xangô |
| Tutuarô | Tutu aro | Me traga serenidade |
| | Oba koso aro | Senhor de Oyo, Deus dos trovões |

Exempo 3: quadro comparativo do texto grafado por José Siqueira na canção "Ô guarinxá êlo", com as frases utilizadas no culto do candomblé, e seu significado aproximado.

Em nossa pesquisa, ainda em andamento, nos propomos à busca pelo significado dos textos grafados na partitura e sua comparação com os textos informados por babalorixás do candomblé, além da busca do significado dos mesmos através dos mesmos informantes e de dicionários e estudos linguísticos do idioma iorubá, o que nos traz respaldo para as escolhas interpretativas de uma performance mais autêntica, histórica e culturalmente informada. Os estudos e ensaios do repertório têm sido realizados pelo grupo associado ao projeto de pesquisa APHeCaB em colaboração com o projeto de pesquisa e extensão AFRICANIAS, reunindo professores e alunos da graduação e pós-graduação, cantores e pianistas, e dedicando-se à análise e interpretação dessas canções, no intuito de compreender a linguagem do compositor e posteriormente divulgar sua obra através de concertos, gravações e edições críticas das partituras da obra em questão.

**REFERÊNCIAS**

BENTO, Dilson. *Malungo* – decodificação da umbanda. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

CASTRO, Yeda. Antropologia e linguística nos estudos afro-brasileiros. *Afro-Ásia* (12). Salvador: UFBA. pp. 211–227. 1976.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. A ópera "A Compadecida" de José Siqueira: elementos musicais característicos do nordeste brasileiro e subsídios para interpretação. João Pessoa. 278p. CCTA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

SANTOS, Lenine. & CHANTAL, Mauro. O Acervo de Partituras de Hermelindo Castello Branco e sua importância para a canção de Câmara brasileira. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós Graduação em Música, 2017, Campinas. *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*, 2017.

SIQUEIRA, José. *O guarinxá ê lô.* Rio de Janeiro. Manuscrito autógrafo, 1956.

_____. *Ê airá da qué qué*. Rio de Janeiro. Manuscrito autógrafo, 1956.

# O CANTO DOS CEGOS NO NORDESTE BRASILEIRO: AS AFRICANIAS NO ACERVO DE MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS E O PROJETO ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE

*Carlos Edson Côrtes Tindô*

carloscortes@id.uff.br
Faculdade de Educação da UFF / FEUFF

## 1 O Departamento de Cultura

Ao ocupar o cargo de gestão do Departamento de Cultura do município de São Paulo em 1935, Mário de Andrade finalmente pôde encontrar a devida oportunidade para objetivar em ações e políticas públicas, o seu projeto político-estético e pedagógico de nacionalização do Estado brasileiro. Enquanto chefe do Departamento de Cultura, Mário pôs em segundo plano seus estudos, suas aulas e seus escritos para dedicar-se inteiramente ao Departamento, tal como afirmaria em sua carta a Murilo Miranda, personificando assim, a verdadeira figura de intelectual orgânico, tal como pensado por Antônio Gramsci.

Reconhecendo o pouco aprofundamento nas pesquisas em torno do folclore musical nacional, o projeto estético de Mário de Andrade visava o "abrasileiramento para o Brasil", estruturada com base em sua teoria evolucionista a partir de três fases do nacionalismo. Sua teoria se principia na fase da "tese nacional", isto é, na artificialidade proposital da pesquisa do folclore nacional; seguindo para a fase do "sentimento nacional", fortalecendo assim seu processo de abrasileiramento, construindo maior conforto e pertencimento com o processo criativo nacional; e finalizando na terceira fase da "inconsciência nacional", marcada pela liberdade estética e por uma linguagem devidamente nacional. Com isto, Mário visava romper com aquilo que denominava enquanto o "exclusivismo e a unilateralidade nacional", defendendo os múltiplos atravessamentos culturais na construção da brasilidade, rompendo com um essencialismo em torno do ideário nacional. De acordo com Santos, "em termos práticos, era preciso assimilar o folclore e trabalhá-lo dentro do idioma próprio ao compositor, em obras talvez menores, até se atingir a naturalidade inconsciente de estilização" (SANTOS, 2004, p. 21).

Visando a efetiva projeção de seu projeto estético, Mário imerge em diversas ações enquanto chefe do Departamento de Cultura de São Paulo para efetivar a valorização do patrimônio nacional, assim como potencializar a formação do povo brasileiro em contato direto com a sua própria produção cultural. Dentre seus feitos enquanto gestor encontravam-se a elaboração do projeto de lei em

1936 para a preservação do patrimônio cultural nacional; a criação da discoteca pública, posteriormente denominada Discoteca Oneyda Alvarenga, levando o nome de sua discípula; a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, que teve a etnóloga francesa Dina Dreyfus à frente de sua aula inaugural; a organização do Congresso de Língua Nacional Cantada; além da organização da Missão de Pesquisas Folclóricas que, liderado por Luís Saia, consolidou-se em um acervo de cantos e expressões musicais de inestimável valor para o patrimônio nacional, sob o qual nos aprofundaremos neste trabalho.

## 2 Os Estudos de Folclore

Para além da patrimonialização do folclore nacional, assim como a efetiva projeção de seu projeto estético, a fundação do Instituto de Pesquisas Folclóricas e da Sociedade de Etnografia e Folclore traziam consigo o objetivo de fortalecer os laços entre a produção de saber científico com as pesquisas folclóricas que ainda partiam de uma análise essencialista de um "folclore puro" como representativo de uma alma nacional, de um caráter nacional. Em muito essa perspectiva foi sendo criticada por não contemplar, nem compreender a pluralidade cultural presente no Brasil, reconhecendo que o folclore representava apenas uma parcela nacional, de fato.

A partir da sua tentativa de "abrasileirar-se para o Brasil" (TONI, 2002, p. 80), as pesquisas sobre a cultura nacional de Mário se intensificaram com o preparo das obras, assim como com suas viagens planejadas para a Amazônia em 1927 e para o Nordeste em 1928, viagens estas que produziram inestimáveis registros fotográficos, musicais e etnográficos, todos coletados pelo nosso turista aprendiz, enriquecendo e transformando assim a sua própria concepção de *brasilidade*. De acordo com Flávia Camargo Toni em seu artigo "Me fiz brasileiro para o Brasil" (2002), após seu retorno à São Paulo, trabalhará entre 1929 e 1935 sobre as mais de novecentas melodias coletadas em suas viagens. Imergirá também em um profunda pesquisa literária, levando a leitura e fichamento de aproximadamente quinhentos e setenta títulos até 1935 (TONI, 2002, p. 80).

A partir deste sensível contato com seu processo de abrasileiramento etnográfico e seus intensos estudos de "psicologia, estética, filologia, línguas, filosofia, sociologia, etnografia, artes, entre tantas outras disciplinas" (TONI, 2002, p. 74), produziu-se na própria concepção de Mário, um conceito de cultura mais híbrido, dinâmico e vivo do que os diferentes estudos de folclore apresentam em sua época. Apesar de evolutiva e pautada em raízes essencialistas, Mário passou a adotar em sua teoria, um "folclorismo" que superasse o unilateralismo que privilegiasse apenas uma influência cultural e o exclusivismo que estereotipasse a cultura nacional, expondo-a a um exotismo patético e banal. Com isto, produziu obras musicológicas de grandioso valor cultural que hoje nos possibilita reconhecer a resistência cultural dos povos dominados, a partir das suas significativas influências em nossa música nacional.

Apesar de recusar ser titulado folclorista em sua crônica no Diário Nacional em 1929 ["Já afirmei que não sou folclorista"], o trabalho de Mário em torno dos estudos de folclore no Brasil fôra deveras importante para o desenvolvimento científico do campo na década de 1930 e 1940, em especial, em sua obra que sempre visara a "desgeografização macunaímica" da cultura nacional, assim como em suas ações à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. A gestão de Mário fôra tamanha ao enriquecimento científico e patrimonial que levara Roger Bastide a afirmar que "ninguém mais fez, para transformar o folclore em ciência, que Mário de Andrade" (TRAVASSOS, 2002, p. 91).

## 3 A Missão de Pesquisas Folclórica

A partir de suas expedições para o Nordeste e para o Amazonas, Mário pôde entrar acionar pela primeira vez, a sua identidade de etnógrafo, contribuindo para a inserção das pesquisas etnográficas nos estudos de folclore, o que se potencializaria na fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore em 1937. Esta relação foi indispensável para que a Missão de Pesquisas Folclóricas se objetivasse em 1938 e pudesse, então, ir à encontro das diferentes regiões do país na coleta de diversas manifestações culturais populares que encontravam-se ameaçadas pelo desenvolvimento urbano do país.

De acordo com Carlos Sandroni, a Missão de Pesquisas Folclóricas foi "o primeiro projeto de grandes proporções realizado no Brasil, destinado a realizar gravações de música popular tradicional nos seus locais originais" (SANDRONI, 2014, p. 56). Percorrendo os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, a Missão visava a coleta destas manifestações para que efetivamente se tornassem um significativo acervo de pesquisa para futuros etnólogos, antropólogos, compositores, folcloristas e estudantes em geral.

Composta por Luís Saia enquanto chefe da expedição, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, a Missão pode coletar das mais diversas manifestações musicais, dentre elas, Praiá, Nau Catarineta, Catimbó, Aboio, Maracatu, Cocos, Xangôs, dentre várias outras. Tais manifestações coletadas visava integrar o acervo da Discoteca Pública na garantia do registro da memória musical nacional, protegendo-as do esquecimento, portanto, "trabalhar os vestígios de forma científica pode permitir sua reavaliação e sua adequação aos novos meios" (GABRIELE, 2010, p. 136), objetivando assim o que Mário de Andrade visava em seu anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional enquanto patrimonialização dos bens imateriais nacionais.

## 4 As Africanias nos Cantos de Pedintes do Nordeste

O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas nos apresenta uma vasta variedades de expressões culturais populares, todas marcadas pelos diferentes atravessamentos culturais. Em vasta maioria, se pode perceber a inegável influência das culturas africanas, trazidas pelos negros escravizados vindos da diáspora africana.

Reconhecendo os silenciamentos em torno do reconhecimento da influência africana na música nacional, Mário já afirmava em seu tempo: "ninguém mais discute a extraordinária musicalidade das raças africanas" (ANDRADE, 1963, p. 19). Visando contribuir na reconstrução das narrativas subalternizadas pela colonialidade de poder e pelo racismo epistêmico, este trabalho visa como objeto a análise das influências africanas no canto de pedintes presentes em gravações do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas.

As canções em apreço foram gravadas em nove e dez de abril de 1938 na Paraíba, nordeste brasileiro. Futuramente, Braunwieser viria a escrever um artigo sobre os cegos pedintes com quem pôde entrar em contato direto nas missões. De acordo com o Braunwieser, "o que impressa nos cegos pedintes é a expressão. Quem os ouviu, jamais esquece aqueles lamentos resignados, que ficam profundamente gravados no coração" (BRAUNWIESER, 1946, p. 325). Seu artigo nos retoma à uma análise humanizada desses indivíduos marginalizados no esquecimento da "dolorosa infelicidade humana" que, através de sua cantoria e de suas músicas, puderam encontrar um caminho de sobrevivência.

De tal forma, este trabalho visa compreender os diferentes atravessamentos da cultura africana nas canções de pedintes, gravadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, sua potência enquanto objeto de pesquisa a partir da ótica andradiana de projeto estético e político de educação musical, visando assim, um diálogo sensível entre a epistemologia legitimada pela colonialidade do poder com os saberes e narrativas subalternizadas, levando a possibilidades de se pensar a gnose liminar no campo da musicologia histórica e educação musical.

**REFERÊNCIAS**

ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 4a. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

BRAUNWIESER, Martin. Cegos pedintes cantadores do nordeste. In: *Boletin Latino-Americano de Musica*, vol. 6, Montevidéu (Uruguai), 1946. p.323-325.

GABRIELE, Maria Cecília Filgueiras Lima. O patrimônio arquitetônico no discurso dos museus: cultura e identidade. In: GUIMARAENS, Cêça (Org.). *Museografia e Arquitetura de Museus*. Rio de Janeiro: FAU/PROARQ, 2010, p. 134-151.

SANDRONI, Carlos. O Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. In:. *Revista Debates*, UNIRIO, n. 12, 2014, p.55-62.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, Doce Músico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TONI, Flávia Camargo. Me fiz brasileiro para o Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* - Mário de Andrade, 30: 72-89, Brasília: iPHAn/Minc, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o folclore. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* - Mário de Andrade, 30: 90-109, Brasília: iPHAn/Minc, 2002.

# DISCURSO AFRICANO: ANÁLISE DO CONTEÚDO DE LÍNGUAS AFRICANAS NO SAMBA

*Victor Carlos Santos de Oliveira*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
victor_cso@hotmail.com

**Palavras-chave**: Línguas africanas; samba; África; Brasil

Esta comunicação aborda um aspecto do trabalho que desenvolvo em minha dissertação de mestrado: análise do conteúdo de línguas africanas em letras de samba. A pesquisa envolve indagações acerca da história social do samba, da interpretação e ressignificação dos termos, da sua etimologia, mas também das distintas origens do léxico africano no samba, considerando o mapa linguístico do continente africano.

Para compreender a presença do negro-africano na composição da nação brasileira, é essencial assimilar o quão primordial sua atuação foi e é determinante. Não somente considerando o fator mão-de-obra cativa, por muito tempo submetida aos mandos de tiranos e responsável por grande parte da produção de riquezas, mas considerando seu aporte, sobretudo cultural, referido por Gilberto Freyre como o "ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas" (FREYRE, 2003, p. 66), contribuinte contínuo para o estabelecimento das tradições brasis em diversos âmbitos, dentre elas a música e a língua. Com isso, pode-se destacar a importância do negro brasileiro para a construção da noção de uma identidade nacional, por meio de uma das mais emblemáticas manifestações culturais: o samba.

Mesmo antes da primeira gravação de samba, o universo das temáticas africanas era explorado por músicos brasileiros, a exemplo de Chiquinha Gonzaga com seu "jongo-dança", intitulado como "Candomblé", datado em 1888. Já no início do século XX, sambas com a temática das macumbas foram gravados na década de 1920, como é o caso de "Cangerê"[1], "Macumba Gegê"[2], Dona Clara[3], e "Sete flechas"[4]. Eles citam nomes de orixás, nações de Candomblé, especificações ritualísticas e cotidianas. Em 1930, acontece um fato marcante, quando quatro pontos são gravados pela primeira vez pelo sambista e babalorixá Mano Elói e o também sambista Getúlio Amor Marinho, em 78 rotações com dois pontos em cada lado. Os pioneiros na gravação das temáticas religiosas, Mano Elói e Amor, são um exemplo do envolvimento de sambistas com as gravações desse gênero, o que passa a ser cada vez mais comum dali em diante[5], corroborando o fato de que em grande parte das vezes, os sambistas estavam envolvidos com a prática ritualística. Portanto, não é raro encontrar menções à cultura africana em letras

de samba desde os primórdios do gênero. Nesse contexto, a língua é conteúdo intrínseco do discurso.

A importação massiva de populações escravizadas rumo ao Brasil entre os séculos XVI e XIX trouxe com ela elementos das diversas culturas nativas. Os quase cinco milhões de "falantes africanos" (CASTRO, 2005, p. 3) trazidos para o Brasil, foram "extraídos de duas regiões subsaarianas: a região banto, situada ao longo da extensão sul da linha do equador, e a região oeste-africana ou sudanesa, que abrange territórios que vão do Senegal à Nigéria" (CASTRO, 2005, p. 3). É compreensível a intensidade da interferência banta na cultura brasileira, se comparada com a sudanesa, considerando a prévia chegada dos bantos, densidade demográfica e sua distribuição geográfica no território brasileiro (CASTRO, 2005, p. 6). No século XVIII, um numeroso contingente de pessoas provenientes da região da atual Nigéria aporta em diversas levas, sobretudo na Bahia, sendo muito significativa a presença nagô-iorubá. Essa chegada tardia resultou em uma visibilidade mais aparente dos aportes do iorubá no cotidiano brasileiro (CASTRO, 2005, p. 7). No português brasileiro comparecem assim, as duas famílias linguísticas aqui aportadas e suas diversas subdivisões.

Cabe observar que, apesar da grande diversidade de línguas bantas e sudanesas, todas elas têm uma origem comum: "Pertencem a uma só grande família lingüística Níger-Congo. Logo, são todas línguas aparentadas" (CASTRO, 2005, p. 3). Dos mais de 2000 idiomas falados no continente africano, a região Niger-Congo possui o maior contingente de línguas (MENDONÇA, 2012, p. 17).

A presença de palavras pertencentes a diferentes grupos de línguas africanas no português brasileiro é fruto de um processo que não deriva de uma organização proposital. Isso leva a refletir em como a cultura negro-africana continua influente em seus locais de prática sem que haja uma atenção à altura desta influência por parte dos ambientes formais de conhecimento e educação, confinando-a ao campo da oralidade. O conceito de *habitus* de Bourdieu, permite entender os acontecimentos sociais não somente como reflexo do ambiente social, mas além disso, como criatividade dos agentes. Pode-se afirmar, portanto, que dentre as diversas manifestações culturais impressas pelos descendentes de africanos na cultura brasileira, as línguas permaneceram vivas por constituírem o *habitus* do *ethos* africano, preservado no inconsciente daquele que se identifica como indivíduo que carrega consigo a cultura proveniente da África.

Veremos a seguir que, conversando em um mesmo idioma, as duas grandes famílias linguísticas africanas aportadas no Brasil terminam por confluir e conviver pacificamente nas letras de samba.

O samba *Preceito*, de autoria de Toninho Geraes[6] e Roque Ferreira[7], é um desses exemplos. Relata uma experiência religiosa de matriz africana, que dá o título do samba, sempre enaltecendo os mistérios da mitologia dos orixás.

> Malungo, olha lá o barra-vento
> Que o som do aguerê vai te levar

Malungo respeita fundamento
Que o santo mandou respeitar
Falei, não deu valor
A força do preceito lhe pegou
Falei, você se embaraçou
Se é da mironga tem que ser conhecedor
A comida que é de santo
É pra quem sabe preparar
Sem saber mexer na coisa
Deu dendê pra Oxalá
E botou comida branca
No peji de Beira-Mar
Hoje em dia tá pagando
Que é pra nunca mais errar"
(GERAES, FERREIRA, 2010)

Logo no início, direciona a atenção do ouvinte para um chamado, descrevendo em seguida como um filho de santo deve se portar diante do processo de aprendizagem ritual que todos os iniciados devem passar. As palavras nele presentes possuem origens distintas, configurando os cenários linguísticos tanto bantos, quanto sudaneses. Curiosamente os sentidos se completam, indicando uma compreensão clara dos termos, bem como o seu uso. Contudo, inseridas no português, língua que serve como base para o curso da letra da canção. As nações religiosas às quais estes termos pertencem, também são distintas, já que cada uma tem origem em um território específico da África.

Os vocábulos contidos na letra do samba variam entre idiomas de origem banta e sudanesa*: malungo* (de origem banta, significa: companheiro, camarada; tratamento usado pelos escravos no navio negreiro para dirigir-se ao comparte)*, aguerê* (do Ioruba: atabaque usado por caçadores; no Brasil: toque em louvor a Oxóssi)*, mironga* (do quimbundo: mistério, segredo)*, dendê* (de origem banta, designa o óleo extraído do fruto do dendezeiro; dendezeiro)*, Oxalá* (palavra portuguesa de origem árabe, no Brasil sofreu ressignificação para designar os orixás: Obá, Obatalá, Oxalufã, Oxaguiã) *peji* (do Ioruba, altar onde se depositam os objetos atribuídos aos orixás).

*Preceito* apresenta um fenômeno linguístico e cultural ao mesmo tempo, episódio que acontece com frequência na história. As línguas se aproximam em seus sentidos. Um exemplo significativo da complexidade desta confluência cultural e linguística é o termo "barra-vento", que designa um determinado toque de atabaque aparente em português na letra do samba *Preceito*. É um toque utilizado tanto na capoeira quanto na Umbanda e no Candomblé, sendo considerado por alguns uma variedade de Ijexá, e por outros, oriundo de casas de Angola. Não se sabe, porém, se existiu um dia, de fato, nas práticas rituais/musicais africanas.

O discurso africano vai, portanto, para além da análise das línguas e das palavras contidas nelas. É um brado que ressoa, surge e ressurge. Sempre que for feita a análise de uma letra, uma indagação surgirá, uma voz se elevará. São estudos e reflexões que estão abafados e vozes que há muito estão caladas.

**REFERÊNCIAS**

CASTRO, Yeda. A influência das línguas africanas no português brasileiro. In: *Secretaria Municipal de Educação* – Prefeitura da Cidade de Salvador. (Org.). Pasta de textos da professora e do professor. Salvador: Secretaria Municipal de Educação, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ª ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Brasília: FUNAG, 2012.

PRECEITO. GERAES, Toninho; FERREIRA, Roque (compositores). Toninho Geraes (intérprete). Rio de Janeiro: Astral Music Record, 2010.

**NOTAS**

[1] Samba de Chico da Bahiana, gravado por Bahiano e Izaltina, na Casa Edison em 1920.
[2] Samba de Sinhô, gravado por Bahiano em 1923.
[3] Samba de Donga, gravado por Patrício Teixeira em 1927.
[4] Samba de Freitas Guimarães, gravado pelo mais célebre cantor da época, Fancisco Alves, em 1928.
[5] Em 1956, Heitor dos Prazeres lança o álbum "Macumba – Heitor dos Prazeres e Sua Gente" (primeiro Long Play dessa temática), somente de macumbas, gozando de certa liberdade, em vista da consagração por ser considerado um imortal do samba.
[6] Compositor mineiro erradicado no Rio de Janeiro na década de 1980, é considerado um "*hit-maker*" no universo do samba, por assinar muitos sucessos gravados por diversos intérpretes.
[7] Compositor Baiano, provavelmente o principal parceiro de composição de Toninho Geraes, tem canções gravadas por cantores de samba e MPB desde a década de 1970.

# SARACURA!

*Fábio Adour*
*fabioadour@yahoo.com.br*

*Ana Daniela Rufino*
*anadanirufino@gmail.com*

**Resumo**: Em consonância com o tema "Escritura e Oralidade" da III Jornada Africanias UFRJ propomos neste trabalho uma análise comparativa da cantiga "Saracura" de autoria de Pedro Monteiro e Darcy Monteiro. Essa cantiga pertence ao repertório do Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Analisaremos a forma e outros parâmetros musicais de duas versões da música, a partir da transcrição feita por GANDRA (1995), cujo trabalho acadêmico que contém as transcrições foi pioneiro e da versão transcrita por mim de uma gravação realizada ao vivo durante uma aula pública na Casa do Jongo. Com essas análises pretendemos compreender as diferentes transformações, transcriações e ressignificações das cantigas. Para tal usaremos alguns conceitos sobre transcrição, oralitura, memória alinhados com NETTL (1983) e MARTINS (2003).

**Palavras-chave**: tradição oral; jongo da Serrinha; transcrição; africanias.

**O Jongo**

O Jongo é uma expressão musical que se sedimentou no Brasil, em especial na região Sudeste – em perímetro urbano – no início do século XX. Como vemos em GANDRA (1995:40): "Os escravos que dançavam o Jongo faziam parte dos diversos contingentes chegados ao Brasil durante três séculos, procedentes da região do Kongo e adjacências, incluindo Angola", o jongo era praticado pelos negros escravizados originários da região do Congo-Angola, de família linguística banto. Pode-se considerar o jongo uma "dança-cantoria" pois sua prática se dá pelo bailado dos participantes e sempre acompanhada pela entoação dos pontos ou cantigas, com o auxílio percussivo dos tambores. O Jongo já era dançado durante o período da escravidão nas áreas rurais do estado do Rio de Janeiro, onde se encontravam as fazendas cafeeiras que demandavam grande contingente de mão de obra escrava. Vejamos, segundo Dossiê do IPHAN, um pouco sobre a relação dos senhores escravizadores e donos de terras com os escravizados:

> A Lei n. 3 de 16/01/1893, do Código municipal da antiga Vila Vieira de piquete, proibiu "batuques, sambas, cateretês, cana-ver-de e ou-tros" sem previa permissão das autoridades. nas leis municipais de Vassouras, em 1831 e depois em 1838, os senhores tentaram impedir que os escravos das fazendas realizassem o que chamaram de "danças e candombes". Temiam que os encontros propiciassem aos escravos a chance de "organizar sociedades secretas, aparen-

> temente religiosas, mas sempre perigosas, pela facilidade com que alguns negros astutos podem usá-las com finalidades sinistras." Ao mesmo tempo, precisavam tolerar os "divertimentos" dos escravos: caso contrário, colocariam em risco a sobrevivência de seus trabalhadores. (IPHAN, 2005)

Mesmo com toda repressão e tortura, a prática das danças e batuques nas senzalas era vista pelos escravizadores como uma espécie de "sopro" de alívio e alegria que seria muito pertinente na manutenção da escravatura, e assim, portanto tolerada. Lembrando que não apenas na função de entretenimento, como também a ação jongueira também consistia na circulação de mensagens cifradas entre os negros. Após o declínio das lavouras de café e com o fim oficial da escravatura, no fim do século XIX, observamos um expressivo movimento migratório desses libertos rumo ao Rio de Janeiro em busca de um recomeço. Dessa forma os ex-escravizados, além de seguirem em agrupamentos rumo à remotas direções, levaram consigo a bagagem cultural outrora já vivida. Mantiveram o costume de jongar nos morros que sediariam suas novas residências. Daí a verificação do Jongo na área urbana.

Além de ser uma manifestação afro-brasileira, forjada nas fazendas do Sudeste, o Jongo hoje é reconhecido como legítima expressão cultural e de resistência afro de legado imenso não só no âmbito musical, como linguístico. No repertório musical do Jongo da Serrinha podemos encontrar exemplos de contribuição no vocabulário, por exemplo. Palavras como *angu, saravá, tambu*, entre tantas outras fazem que parte do português brasileiro. Cada ponto, uma história. Em cada cantiga a escritura da ancestralidade. Sem lápis, sem papel... Escrita de forma avassaladora, autêntica e irrefutável. Ao tratar de uma tradição oral e suas nuances é necessária cautela com os velhos olhos ocidentalizados, cuja construção do conceito de veracidade se dá legitimamente pela escrita. Como aponta a professora Leda Martins "a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas." A oralidade vem carregada de intersecções e encruzas, em que memória, corpo e performance formam uma trinca epistemológica, agindo como um verdadeiro exemplar de autêntico e legítimo conhecimento. Nettl (2005) nos apresenta uma questão (ou seria uma encruzilhada?) no que tange à representação simbólica da partitura. A necessidade de se ter uma representação escrita que certifique e valide uma produção sonora. Papel esse cujo valor é superestimado e que acaba por colocar uma prática/cultura em detrimento de outra. Quando mencionamos acima sobre se ter cautela no olhar é sobre atentar para as particularidades de cada grupo e/ou tradição. O fato de uma sociedade se ágrafa não significa que não possua sua "Oralitura. *littera,* letra." (MARTINS, 1997). Embora rompida a barreira do terreiro familiar e tenha alcançado o Brasil e o mundo, no caso do Jongo da Serrinha, algumas convenções acabam por ser cumpridas. Hoje contamos com um bom par de

trabalhos, pesquisas e transcrições do Jongo da Serrinha e seu repertório. Oras, eu escrevo (transcrevo) para satisfazer a sanha quase esquizofrênica do ocidente ou transcrevo (escrevo) para propagar? O que auxilia não só aos profissionais interessados na aprendizagem do ritmo como atua na preservação e difusão da cultura, o ato de transcrever não necessariamente descaracteriza ou "atravessa" a tradição.

Através da análise feita nas transcrições da cantiga "Saracura" intencionamos compreender as nuances temporais da tradição, seu *modus operandi* no cantar e possíveis flutuações estético-musicais.

**REFERÊNCIAS**

BOY, Dyonne Chaves. A construção do Centro de Memória da Serrinha. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) FGV – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia*. Academia Brasileira de Le-tras, 2005.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha*: Do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro: GGE-Giorgio Gráfica e Editora/ UNIRIO, 1995.

J79 Jongo no Sudeste. Brasília, DF: Iphan, 2007. 92p il. color. 25cm + CD ROM – (Dossiê IPHAN; 5).

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória*: o reinado do rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Performances da oralitura*: corpo, lugar da memória. Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*: thirty-one issues and concepts. 2nd. ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

# DEMANDAS LEGAIS PARA O ENSINO DE MÚSICA E A CULTURA AFRO-BRASILEIRA

*Fabricia Cristina Araújo de Souza Medeiros*

professorafabricia@gmail.com

**Palavras-chave**: Lei 10.639/2003; Lei11.645/2008; ensino de música; práticas educacionais.

Quando discutimos a legislação educacional que contempla a educação para as relações étnico-raciais, e as relacionamos com as orientações curriculares que tratam do ensino de Artes e Música, nos deparamos com uma série de pontos convergentes. Ao mesmo tempo que podemos observar um movimento ondular de avanços e retrocessos, por vezes com passos largos para uma educação com um entendimento da pluralidade histórica e cultural e em outros momentos com discursos reducionistas tanto nos aspectos étnico-raciais, quanto no ensino de Artes e todos os seus campos de conhecimento específicos.

Se o século XX na educação brasileira foi marcado por leis de diretrizes e bases da educação, com olhares e objetivos completamente divergentes, o século XXI vem consolidar as lutas e reivindicações dos grupos silenciados e negligenciados pelas esferas políticas e governamentais. É nesse contexto que se apresenta para a sociedade as Leis 10.639 de 2003 e 11.645 de 2008, que tratam de incluir o direito a terem reconhecidas na educação a história e a cultura tanto africanas como indígenas e seus desdobramentos, na sociedade brasileira. Diante da persistência com que o tema se faz presente em leis, diretrizes curriculares, planos nacionais, estaduais e municipais e diversos documentos oficiais, pode ser dito que há concordância sobre a importância de trabalhar a diversidade em todas as esferas educacionais. Infelizmente, na contramão desse movimento, apesar dos avanços e do amparo legal nos documentos normativos, acreditamos ser importante discutir os métodos e práticas para implementar a diversidade étnico-racial nas vivências escolares, ou seja, podemos estar avançados no campo legal, na prática reflexiva, mas no cotidiano escolar, há ainda uma grande resistência de aplicar as leis, cremos que em muitos casos, por desconhecimento, em outros, por desinteresse.

Segundo ABRAMOVICZ, precisamos no nosso trabalho cotidiano incluir o discurso da diferença não como exceção, mas como algo que enriquece e fortalece nossas práticas e as relações entre as crianças, possibilitando, desde cedo, o enfrentamento com o racismo, a construção de posturas mais abertas às diferenças e, consequentemente, a construção de uma sociedade mais plural (ABRAMOWICZ et al., 2006, p. 74).

Se pensarmos a infância como espaço/tempo de construção social, e sabemos que efetivamente a escola é um dos espaços onde essa construção acontece cotidianamente, Bento (2012) nos mostra que a formação da identidade da criança acontece por meio da socialização e das relações estabelecidas com "o outro" é construída sua autoimagem e autoconceito, afirmando que "[…] o estágio em que está o adulto, no que diz respeito a sua identidade racial e sua percepção sobre diferenças raciais, é elemento importante no cuidado com a criança"(2012, p. 112).

Portanto, se compreendermos que os marcos legais legitimam o discurso antirracista, mas que são as práticas que tem a potência transformadora da realidade, somos capazes de alinhando as duas questões (legislação e prática educativa) construir um projeto educacional que fortaleça a identidade das crianças negras e indígenas, assim como avançar para a transformação da sociedade brasileira, de racista não assumida a uma sociedade que se compreende historicamente racista, mas que ciente disso, trabalha para se desconstruir.

Uma outra questão de grande importância é a produção de conhecimento e a reflexão sobre práticas educativas antirracistas. Nas ciências sociais o tema está bem representado, com uma quantidade satisfatória de trabalhos e artigos, tanto em nível de graduação quanto de pós-graduação. História, Sociologia e Filosofia efetivamente abraçaram a causa, porém essa constatação não se aplica com a mesma relevância na Música. Em resultados parciais da pesquisa, percebemos, que, por mais que os avanços legais e as orientações curriculares sejam bastante explícitas para as áreas de artes, de fato o interesse acadêmico sobre o tema não é suficientemente significativo. Não nos referimos a qualidade das produções, mas a quantidade, o volume de produção, que no que tange à representatividade, torna-se tão importante quanto a qualidade.

Os cursos de licenciatura em música precisam ainda avançar, e muito, nos debates sobre um ensino de música que contemple de fato o povo brasileiro, em todas as suas dimensões históricas e culturais, reconhecendo que as representações da música, da musicalidade e da cultura brasileira, precisam ser de fato aprendidas e apreendidas também nas aulas de música, mostrando assim, à sociedade, que as práticas culturais herdadas de africanos e indígenas são tão artísticas quanto as de matriz europeias, inclusive percebendo a presença inegável desses povos em boa parte da produção musical brasileira, como nos tem apresentado com muita seriedade o grupo de pesquisa Africanias da Escola de Música da UFRJ

> Africanias na música vocal brasileira
> O grupo de pesquisa Africanias UFRJ investiga a presença do legado africano na música vocal brasileira de concerto. Os estudos a esse respeito foram negligenciados, havendo numericamente mais pesquisas a respeito das influências europeias nesse campo da música. A expressão "música de concerto" designa aqui o universo

> de músicas criadas com o aporte da escrita, utilizando diversas formações instrumentais que surgiram na tradição europeia, a partir da qual as academias de música e os conservatórios instituíram como princípio educacional a formação dos compositores, cantores e instrumentistas. Na formação de um cantor lírico há evidente prioridade nas obras em textos em línguas estrangeiras, voltados para a emissão da voz aplicada ao repertório letrado europeu. Muitos compositores, sobretudo a partir do início do século XX, movidos pelo movimento nacionalista, buscaram temas e textos populares que posteriormente se transformaram em peças musicais letradas voltadas para os espaços líricos. O repertório de canções para canto e piano em língua portuguesa recebem influência de um dos aspectos motivadores desta pesquisa: as africanias no português brasileiro. Diversos povos africanos provenientes de diferentes etnias, línguas e culturas, que aqui se encontraram, entoaram seus cantos e construíram seus instrumentos, manifestando sua presença em sons no novo mundo. Desde o século XVI há documentos e relatos que apontam o encantamento provocado por essa cultura nos relatos dos viajantes. O encontro entre tais saberes e a música de origem europeia foi campo de interesse de diversos compositores, em diferentes gêneros e estilos musicais e possibilitou a composição de amplo repertório em que podemos perceber o eco da presença africana. Entretanto, esse repertório é muitas vezes mal compreendido em decorrência da dificuldade de compreensão do vocabulário e das tradições africanas que o cercam (CAMARA,2018).

É a partir dessas concepções e pensamentos que discutimos, o marco legal que trata tanto do Ensino de Música, quanto da educação para as relações étnico - raciais, e suas convergências, para a possibilidade de que o ensino de música seja um instrumento potente de combate ao racismo na educação brasileira.

**REFERÊNCIAS**

ABRAMOWICZ, Anete; SILVÉRIO, Valter Roberto; OLIVEIRA, Fabiana; TEBET, Gabriela Guarnieri de Campos. *Trabalhando a diferença na educação infantil*. São Paulo: Moderna, 2006.

BENTO, Maria Aparecida Silva. *A identidade racial em crianças pequenas*. In: BENTO, Maria Aparecida Silva (Org.). *Educação infantil, igualdade racial e diversidade: aspectos políticos, jurídicos, conceituais*. São Paulo: Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades – CEERT, 2012.

BRASIL. Lei 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

CAMARA, Andrea Albuquerque Adour da. *Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet. Revista Brasileira de Música* - Programa De Pós-Graduação Em Música - Escola De Música Da UFRJ. v. 31, n. 1, p. 233-257, Jan./Jun. 2018. Rio de Janeiro.

# LIVRO DE CANTICOS RELIGIOSOS EM PORTUGUÊS E *SHIRONGA* PARA O USO DAS MISSÕES CATÓLICAS PORTUGUESAS AO SUL DA COLÓNIA DE MOÇAMBIQUE: MÚSICA, DIVERSIDADE CULTURAL E COLONIALISMO NO CONTEXTO DO *AGGIORNAMENTO* CATÓLICO, A PARTIR DE UMA FONTE RECOLHIDA À BIBLIOTECA DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

*Jéssica Aparecida Severino*

*jessica_depmusica@hotmail.com – UFSJ*

*Fernando Lacerda Simões Duarte*

*lacerda.lacerda@yahoo.com.br – PPG-Artes/UFPA; PNPD/CAPES*

**Palavras-chave**: música religiosa; igreja Católica; missionação em Moçambique – século XX; cantos religiosos populares; inculturação litúrgica; colonialismo português em África.

O proselitismo religioso se encontra essência do Cristianismo. A partir do mandamento do "ide e anunciai", os cultos cristãos e as músicas neles entoadas acabaram por se adaptar às diferentes culturas. Assim, se a Igreja Romana tem características europeias, outros ritos, tais como o etíope e o copta, revelam claramente sua autoctonia. Isto não significa, entretanto, que os clérigos romanos não tenham buscado se adaptar às culturas locais quando dos processos de missionação. A eficiência da música no contato com povos originários levou até mesmo a Sociedade de Jesus a valer-se de instrumentos e características musicais dos indígenas, prática vetada pelo primeiro bispo do Brasil (WITTMANN, 2011). Já o cantar em línguas locais permaneceu na prática missionária pelos séculos posteriores, conforme atestam canções contidas em catecismos em língua geral e kiriri utilizados no Brasil[1]. Desprovidos de melodia escrita, percebe-se que a transmissão do conteúdo musical desses catecismos se processava pelas vias da memória e da oralidade.

A prática das missões ainda hoje é corrente, tendo sido comum ao longo de todo o século XX, isto porque, ao passo que as populações se renovam, o "ide" permanece entre os adeptos do cristianismo. Para além da motivação religiosa, não há de se perder de vista que as missões foram e ainda são um recurso eficiente na dominação política, sejam elas católicas, do protestantismo histórico,

pentecostais ou neopentecostais. Há de se notar ainda que a noção de missão associada a dominação transcende o âmbito religioso, tendo sido incorporada ao vocabulário do Estado português, que criava, em 1913, as "Missões Civilizadoras" ou "Laicas"[2], para as províncias de Guiné, Angola, Moçambique e Timor, as quais foram extintas treze anos mais tarde (CENTRO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA RELIGIOSA, [2011]).

Interessam a este trabalho, contudo, as missões católicas no século XX, mais especificamente aquelas empreendia por portugueses em Moçambique. Propõe-se uma análise do *Livro de Canticos Religiosos em português e shironga para o uso das Missões Católicas Portuguesas ao sul da colónia de Moçambique*, editado pelo padre Maximiano Rafael Baptista (1946), a partir de um exemplar da terceira edição recolhido à biblioteca da PUC-RS (Fig. 1)[3], tendo sido localizado pelo segundo autor em suas pesquisas de campo. Destaca-se que, no volume em questão, tal como nos códices jesuíticos utilizados no Brasil no passado, somente constam os textos dos cânticos, transmitindo-se as melodias oralmente[4]. Desta maneira, parece possível recuperar as melodias principalmente por meio de investigação da tradição oral. Por outro lado, coletâneas de cânticos sistematizadas em Portugal na primeira metade do século XX – tais como a *Miscelânia Musical Religiosa* e o *Devocionário Musical*, pelos padres Luís Rodrigues e Luís Gonzaga Mariz, respectivamente – possibilitariam alguma aproximação de melodias possivelmente empregadas à época. Quanto aos textos, há cânticos em língua latina, alguns apenas em português, outros em português com paráfrase em shironga (Fig. 2), em latim com paráfrase em shironga, e alguns escritos somente em shironga.

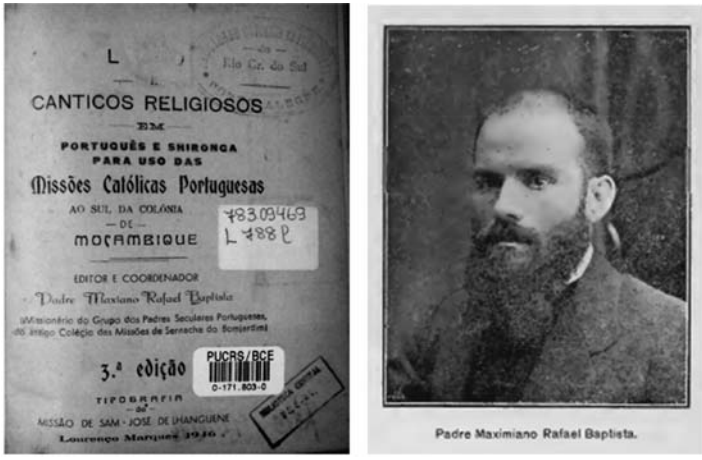



Figura 1: Folha de rosto do manual de cânticos (BAPTISTA, 1946) e a fotografia de seu autor, publicada no livro *Portugal Missionário* (1928, p. 89).

Diante dessa fonte, questiona-se: quais as características do documento e quais relações de poder envolvidas em sua produção e possíveis usos? Quais princípios norteadores das práticas musicais católicas e eventuais identidades locais nela se revelam? Para respondê-los, recorre-se aos procedimentos bibliográfico e documental, tendo como referencial teórico norteador a relação entre memória e identidade em Candau (2011), segundo a qual seleções de memórias assumem papel fundamental na construção ou legitimação de identidades. Ademais, recorre-se a Pollak (1989), que tratou das memórias silenciadas por processos violentos. Neste tipo de relação de poder se inscreve o colonialismo lusitano em África, com o auxílio da Igreja, e que se reflete num cântico do livro (Fig. 2).

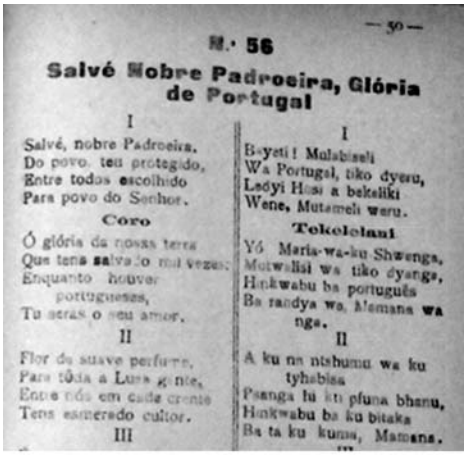
> Era preciso se fazer a efetiva ocupação do lugar conquistado. Assim, reclamava Mouzinho [Albuquerque] que desde 1874, quando as missões cristãs protestantes escocezas se estabeleceram em Blantyre o império lusitano se fizesse exercer sua autoridade política, administrativa e social, principalmente com a presença das missões cristãs católicas portuguesas [...] Era preciso civilizar toda a "gente selvagem", livrando-a, na linguagem do colonizador, da tirania dos grandes chefes indígenas. [...] não bastava conquistar os corpos, mas, também, as almas. Muitos admnistradores e religiosos, como o Padre Vicente do sacramento em 1919, argumentavam que as missões "além de imporem a língua, os valores e os costumes europeus aos *indígenas*, deveriam também ser missões de ocupação efetiva e exploração das terras..." (SANTOS, 2017, p. 6).

Em contrapartida, as alegações por parte da Igreja pareciam seguiam sentido contrário, da exaltação dos feitos dos missionários como atos heróicos e salvacionistas:

> A acção do missionário, porém, não podia deixar de ser mais perdurável em todos os povos; ela visa, não a humilhar e a vexar, mas a elevar e a aperfeiçoar o homem, reformando os seus hábitos viciosos e chamando-o a uma vida mais perfeita, dentro do ideal cristão (PORTUGAL MISSIONÁRIO, 1929, p. 17).

Em relação aos paradigmas musicais religiosos, é clara a busca por adequação ao espírito da Restauração Musical Católica, movimento que culminou no *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" de Pio X, sobre a música sacra. Embora as características do documento pontifício fossem claramente eurocentristas – de modo a limitar o uso de características da música de cada povo a não causar estranhamento em ouvidos europeus –, o uso das línguas vernáculas – português e shironga – eram aceitas no livro de cânticos, desde que na missa rezada. Já na missa cantada,

"quer solene quer não, não pode cantar-se nada em língua vernaculo [sic]" (BAPTISTA, 1946, p. 2). Em suma, nas solenidades, a cultura europeia deveria impor-se às locais. Longe de ser prática do século XX, exclusivamente, no Brasil os cânticos espirituais em vernáculos eram empregados por missionários ao menos desde meados do século XIX (DUARTE, 2016).



— 50 —

N.º 56

**Salvé Nobre Padroeira, Glória de Portugal**

I

Salvé, nobre Padroeira,
Do povo teu protegido,
Entre todos escolhido
Para povo do Senhor.

**Coro**

Ó glória das nossas terras
Que tens salvado mil vezes:
Enquanto houver
portuguesas,
Tu serás o seu amor.

II

Flor de suave perfume,
Para tôda a Luza gente,
Entre nós em cada crente
Tens esmerado cultor.

III

I

Bayeti! Mulabiseli
Wa Portugal, tiko dyaru,
Ladyi Hosi a bekeliki
Wene, Mutemeli waru.

**Tekeleleni**

Yó Maria-wa-ku Shwenga,
Mutwalisi wa tiko dyanga,
Hinkwabu ba português
Ba randya wa, Mamana wa
nga.

II

A ku na ntshumu wa ku
tyhabisa
Psanga fu iti pfuna bhanu,
Hinkwabu ba ku bitaka
Ba ta ku kuma, Mamana.

Figura 2: Paráfrase em língua shironga do canto religioso à padroeira lusitana (BAPTISTA, 1946, p. 50).

No período em que foi impressa da terceira edição do *Livro de Canticos* (BAPTISTA, 1946), ocorria o *Aggiornamento*, uma "atualização" da Igreja ante a Modernidade. Neste período, Paula Montero (1992) discorreu sobre a gradativa abertura de Roma às culturas locais, movimento que viria a culminar com o Concílio Vaticano II. Dentre as prováveis citadas pela autora para que a Igreja passasse a reconhecer e respeitar as formas concretas de existência estaria o impacto do processo de descolonização dos países africanos e asiáticos. No caso de Moçambique, a independência viria muito mais tardiamente, em 1975.

Em suma, é possível dizer que uma análise da fonte permite que se compreenda o contexto de sua produção e possíveis usos como reforços ao processo de dominação lusitana em África, embora o discurso internalista da Igreja assumisse um tom salvacionista e de reforço ao mútuo apoio entre os poderes secular e religioso. Baseada na transmissão escrita somente dos textos, a reconstituição das melodias e compreensão aprofundada das características musicais envolvidas neste processo de missionação em um passado recente constituem desafios futuros para o prosseguimento deste estudo ainda exploratório.

**REFERÊNCIAS**

BAPTISTA, Maxi[mi]ano Rafael (Ed.). *Livro de Canticos Religiosos em português e shironga para o uso das Missões Católicas Portuguesas ao sul da colónia de Moçambique*. 3. ed. Lourenço Marques [Maputo]: Tipografia da Missão de Sam José de Inhanguene, 1946.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CENTRO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA RELIGIOSA – Universidade Católica Portuguesa. *Recursos*: Boletim das Missões Civilizadoras. [2011]. Disponível em: <http://icm.ft.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl_fac.asp?SSPAGEID=1012&lang=1&artigoID=231>. Acesso em: 20 jul. 2019.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos. *Opus*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 115-146, 2016.

MELOTECA – Sítio de Música e Artes. *Bibliografia*: música sacra. [s.d.]. Disponível em: <https://www.meloteca.com/bibliografia-musica-sacra/#toggle-id-13>. Acesso em: 20 jul. 2019.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, a.7, n.20, out, 1992. p.90-112.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

PORTUGAL MISSIONÁRIO: publicação comemorativa da I Reunião Missionaria dos padres seculares no Colegio de Sernache do Bom Jardim. Couto de Cucujães: Esc. Tip. do Colégio das Missões, 1929.

SANTOS, Denilson Lessa dos. Conhecer para catequisar e dominar: colonialismo, visões sobre o outro e missões católicas. Moçambique (1885-1940). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 29., 2017, Brasília. *Anais...* Brasília: ANPUH, 2017. 17 p. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/site/anais>. Acesso em 10 jan. 2019.

WITTMANN, Luisa Tombini. La Música em Las Aldeas de la Amazonia Portuguesa (Siglo XVII). *Vibrant*, Brasília, v. 8, n. 1, p. 354-376, 2011.

**NOTAS**

[1] A este respeito, foi apresentado o trabalho *As canções dos catecismos jesuíticos (séc.s XVII – XVIII): mapeamento dessas ferramentas de contato e tradução cultural nas atividades de missionação*, de autoria de Fernando Lacerda Simões Duarte, Candida Barros e Ruth Maria Fonini Monserrat, no I Simpósio Internacional Religiosidades Panamazônicas, realizado em 2019.

[2] Os boletins publicados por tais missões se encontram digitalizados no *site* constante das referências e constituem em uma interessante fonte para pesquisas futuras sobre possíveis usos da música como instrumento de dominação em tais colônias.

[3] Localização: 783.09469 L788l. Consta na contracapa do exemplar um carimbo da Faculdade Católica de Filosofia do Rio Grande do Sul. O *site* Meloteca ([s.d.]) aponta como data da publicação do livro o ano de 1927, o que permite supor se tratar da primeira edição. A data mostra-se coerente com o fim das Missões Laicas portuguesas. Já em pesquisa na *internet*, é possível localizar até mesmo referências a uma sétima edição, de 1960.

[4] Levantamentos realizados em várias bases de dados revelam numeração de páginas em torno do número encontrado no exemplar da PUC-RS. Ademais, não foi encontrada qualquer informação que aponte para a existência de uma versão com partitura.

# ENTRE ESCRITURA E ORALIDADE: REVISITANDO AS PRÁTICAS DE ELSIE HOUSTON A PARTIR DO CONFRONTO LITERATURA X FONOGRAMA

*Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada*
vicmanu43@gmail.com – MAST

*Daniel Salgado da Luz Moreira*
salgadodaluz@gmail.com – CEAT

**Palavras-chave**: Elsie Houston; canto; oralidade; música brasileira; nacionalismo musical.

**Introdução**

A projeção de Elsie Houston dentro do cenário da música brasileira de sua época é difícil de ser contestada. Mário de Andrade a considerava o modelo da pronúncia apropriada para o português brasileiro cantado. Foi principal intérprete e teve composições a ela dedicadas por Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Jayme Ovalle, dentre outros. E, além, seu interesse pelo repertório tradicional brasileiro levou a própria artista a fazer coletas de campo, chegando mesmo, por solicitação do Comitê Internacional da Liga das Nações, da Sorbonne, a publicar a obra *Chants populaires du Brésil*. A história indissociou seu trabalho deste legado à época pensado como folclórico, recebendo, inclusive, homenagens de personalidades como Manuel Bandeira, que a indicava como tendo registrado em discos a maneira correta de se interpretar as canções com ligação à matriz afro-brasileira. No entanto, seu repertório não se restringia apenas a este traço. Sabendo que interpretava para além da música popular, música de concerto brasileira e repertório europeu, quão grande era, de fato, o espaço ocupado pelo repertório brasileiro e de matriz africana em suas apresentações – especialmente aquelas no Brasil?

A relação da intérprete com os compositores e as tradições orais traz ainda um segundo, e principal, questionamento que este trabalho deseja explorar. Até que ponto suas interpretações reproduzem as marcas da oralidade, sejam oriundas do trabalho de recolha, sejam por via de sua vivência cultural ou seu contato direto com os autores? Considerando que haja esta presença da oralidade até que ponto elas foram registradas em suas gravações e até que ponto diferem estes vestígios fonográficos das escriturações impressas na partitura?

**Metodologia e Fontes**

As investigações sobre a relação de Houston com a vivência cultural do repertório de matriz africana, o contato direto com compositores e o trabalho de cantora-

intérprete gera reflexões acerca da ideia de legado artístico e sua manutenção por meio da escrituração ou por meio da oralidade. Por legado, compreende-se a manutenção e perpetuação de determinados saberes tradicionais os quais o intérprete deve presentificar (tornar presente), gerando interesse dos mesmos saberes para aqueles que estão ouvindo. O intérprete, nessa acepção, não reproduz apenas o que lhe foi dito ou o que ele leu, mas guarda nele mesmo o dever de executa-lo da melhor forma possível no momento da performance, comunicando a informação e disseminando um determinado saber. Ter como horizonte o compromisso do presente em evocar o passado é fruto de um referencial teórico amplamente explorado por pensadores afro-centrados que partem da concepção de legado enquanto "cadeia de transmissão" (BÂ, 2010, p. 168) de culturas eminentemente orais.

O referencial afro-centrado não é apenas pertinente para avaliar as interações de Houston com o material tradicional oriundo de matriz afro-brasileira, é altamente frutífero para resgatar o papel da oralidade de forma ampla na formação do intérprete lírico, enquanto figura que dialoga diretamente com os autores e interpreta signos da partitura (mas que não se restringe apenas a ela). Partir de referencias de autores africanos e afro-brasileiros consolida-se um horizonte capaz de auxiliar na análise da figura do intérprete musical historicamente, adicionando nova camada aos debates já postos pela musicologia histórica como os limites da escritura musical. Assim, busca-se, através da aplicação deste aparato metodológico, perceber aspectos do repertório e da oralidade na performance de Houston por meio de programas de recitais presentes no acervo da Biblioteca Alberto Nepomeceno e a comparação entre a execução do registro fonográfico e a escritura das peças registrada na partitura.

**Resultados Parciais e Discussão**

Ainda que seu interesse no repertório brasileiro e nas tradições orais – de diversas origens – seja patente é relevante observar que nos programas de seus recitais que foram consultados, este repertório é quase ausente. Decerto, a amostragem é pouco representativa para que generalizações possam ser feitas, porém, nos programas recuperados, referentes a dois recitais realizados no Instituto Nacional de Música, nos anos 1920, o repertório focado é pouquíssimo. Em um, em 1923, apenas um canto popular brasileiro; em outro, realizado no ano seguinte, acompanhada por Stella Parodi, encontra-se apenas na segunda parte uma canção de Villa-Lobos e outra de Glauco Velásquez, seguindo-se de um ciclo de cantos populares harmonizados por Gallet: em ambos os casos, todo resto do programa reduz-se ao repertório europeu.

Ao mesmo tempo, é indiscutível que programar essas peças em recitais com repertório tão diverso é dar-lhes a mesma importância e caracteriza-las como do mesmo de nível de importância cultural ao europeu, de modo que se são poucas obras, sua presença é relevante. Além de ser importante ressaltar que essas apresentações datam dos primórdios de sua carreira, anteriores à sua ida para

Paris, em 1926, que iniciou uma associação com Marguerite Béclard d'Harcourt, compositora e etnomusicóloga que incentivou o interesse de Elsie em explorar a música brasileira, sedimentando a carreira de cantora de câmara – e de música brasileira (BLICKSTEIN; BENKO, 2011).

Entre as primeiras gravações realizadas, em Paris, em 1928, para a HMV, passando pelos registros efetuados pela Columbia no Brasil em 1929, até os registros feitos nos EUA pela RCA Victor, em 1941, é notória a predominância do repertório tradicional, dito folclórico, seguido de canções de câmera brasileiras – não raro baseadas ou tratando-se de harmonizações deste outro repertório. Até onde foi possível averiguar, as exceções estão presentes apenas no ciclo *Siete canciones populares Españolas*, de Manuel de Falla, gravado para a RCA, e, majoritariamente, em gravações efetuadas na Liberty Music Shop, em Nova York, na qual, em registros mais informais e tecnicamente inferiores, a cantora gravou repertório mais diverso, indo de canções de câmara e tradicionais brasileiras até canções americanas, do cubano Joaquin Nin e do francês Maurice Ravel.

Encontra-se neste último grupo o registro da canção *Xangô*, de Villa-Lobos, a ela dedicada e parte do ciclo *Canções Típicas Brasileiras*, no qual é identificada como sendo um "Canto de fetiche de macumba" (VILLA-LOBOS, 1930). Sua interpretação desta canção em um recital lhe rendera, em 1929, o seguinte elogio de um crítico no *Diário de São Paulo*:

> Sem contestação a cantora patrícia é a intérprete ideal para as peças de canto de Villa-Lobos. Quem será capaz, entre nós, de, com a simplicidade emotiva que a caracteriza, nos dar interpretação mais perfeita de Xangô? Toda a nostalgia severa que há nesse canto bárbaro, Elsie Houston comunica-o com facilidade, à platéia (DIÁRIO de São Paulo, 24 mar. 1929, APUD BERTEVELLI, 2016, p. 383).

Interessante notar que a canção, escrita em 1919, é retratada por Eero Tarasti como uma harmonização de uma melodia citada por Oneyda Alvarenga em *Música Popular Brasileira*, porém, a melodia já havia sido anteriormente citada e registrada por Mário de Andrade, além de ser posteriormente utilizada por Arnaldo Estrella (COSTA, 2016, p. 59) e aparecer registrada no livro de Houston, *Chants populaires du Brésil*. Elsie indica a origem do tema como cantado por uma cozinheira negra no Rio de Janeiro (HOUSTON- PÉRET, 1930, p 22). Ou seja, Houston teve contato em primeira mão tanto com o próprio compositor, quanto com o tema na boca de um elo da cadeia de transmissão da cultura oral, o que torna a análise de sua interpretação bastante relevante no que diz respeito a ressaltar o papel da oralidade na música, possibilitando ir além do que pode revelar o escrito.

Neste sentido, o ponto mais importante de sua interpretação reside naquele em que diverge radicalmente da literalidade da escrita. Nos últimos compassos, Villa-Lobos escreve um ornamento anterior ao ataque de um si bemol; Elsie ataca primeiro a nota, e, sem sacrificar o legato e cortar o fluxo melódico, executando

um portamento/glissando não escrito, que assemelha-se a gesto prévio prrsente no acompanhamento do piano, para, então, retomar o si. Seria tal divergência apenas um capricho interpretativo da cantora? Ou seria um traço do legado que ela busca preservar, seja de uma indicação do próprio compositor com quem colaborou diretamente, seja da cultura oral? Seguramente, não há como dizer ao certo, porém, mesmo que em sua própria transcrição do tema tampouco faça qualquer indicação gráfica do executado, o fato de ser informada pela oralidade torna seu registro diferenciado e testemunho a ser consultado, corroborando para uma visão da música que valoriza o legado e a oralidade em detrimento da aderência exclusiva ao texto escrito.

**REFERÊNCIAS**

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

BERTEVELLI, Isabel. Elsie Houston e o canto nacional dos anos 1920 a 1940: trajetória profissional da "genuína voz brasileira". *Revista Brasileira de Música*, v. 29, n. 2, Jul.-Dez. 2016, p. 365-298.

BLICKSTEIN, Ed; BENKO, Gregor. Elsie Houston. In: *ELSIE Houston*: Queen of Brazilian Song. West Chester: Marston Recordings, 2011. [Compact Disc].

COSTA, Juliana Ripke da. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. *Orfeu***,** v. 1, n. 1, jun. 2016, p. 44-73.

HOUSTON-PÉRET, Elsie. Elsie. *Chants populaires du Brésil*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canções típicas brasileiras*. Paris: Max Eschig, 1930.

# APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

**HOMENAGEM A LUIZ GONZAGA**

*Carlos Côrtes,* voz; *Eduardo Cemenietzki,* violão; *Jade da Hora,* voz e percussão; *Saulo Laucas,* voz e piano; *Silviane Paiva,* voz e acordeão

Projeto de Extensão Africanias UFRJ

– Buraco de Tatu — Jair SILVA
– Documento de Matuto — Paulo PATRÍCIO
– Assum Preto — Humberto TEIXEIRA; Luiz GONZAGA
– Asa Branca — Humberto TEIXEIRA; Luiz GONZAGA

**HUELLAS DE AFRICANÍAS EN LA MÚSICA COLOMBIANA Y BRASILEÑA**

*Andrea Adour,* voz; *Hector Tascón,* percussão

– Bonequinha de Seda — Francisco MIGNONE; Nerbal FONTES
– De marimbo a marimba — Hector TASCÓN
– Currulao Cuantico — Hector TASCÓN
– Los rápidos del rio pance — Hector TASCÓN

**CANTIGAS PARA OS ORIXÁS**

Projetos de Pesquisa e Extensão APHeCaB & Africanias

*Lenine Santos*; *Andrea Adour*, coordenação

Texto de tradição religiosa afro-brasileira

– Três Cantigas para Obá — José SIQUEIRA

Ô guarinxá ê lô
Airá monilê
Ê airá da qué

*Robson Lemos*, tenor; *Juliana Coelho*, piano

– Três Cantigas para Oxumaré — José SIQUEIRA

Oxumarê elê malê
Cobegirô
Oxumarê Loquerê

*Dhuly Contente*, soprano; *Juliana Coelho*, piano

– Três Cantigas Para Oxóssi — José SIQUEIRA

Êuê, êué fibô
Araiê odé
Agôgôrô

*Paulo Maria*, barítono; *Juliana Coelho*, piano

–Três Cantigas Para Omolu — José SIQUEIRA

Ôlôtalabé
Ôlôringena
E felé felé de badiró

*Daniela Moreira*, mezzo-soprano; *Juliana Coelho*, piano

**CANTO CORAL DA UFRJ**

Classe da professora Valéria Matos

**ALMA BRASILEIRA**

– Canções Amazônicas — Waldemar HENRIQUE

Tambatajá
Nayá
Cobra Grande
Manhã Nungara
Matinta Perêra
Curupira
Japiim
Foi Boto
Uirapuru

– 4 Pontos — Waldemar HENRIQUE

Sem Seu
Nos Jardins de Oeira
Abalogum
Abaluaiê

*Frederico de Oliveira*, barítono; *Mariana Gomes*, soprano; *Silas Barbosa*, piano

# CRÉDITOS

**COORDENAÇÃO GERAL**
*Andrea Adour*

**Comissão Científica**
*Andrea Adour* (UFRJ); *Alberto Pacheco* (UFRJ); *Veruschka Mainhard* (UFRJ); *Sônia Queiroz* (UFMG); *Yeda Pessôa de Castro* (UFBA); *Regina Meirelles* (UFRJ); *Lenine Santos* (UFRJ); *Patrícia Teixeira* (UNIFESP); *Leda Martins* (UFMG)

**Comissão Artística**
*Andrea Adour*; *Alberto Pacheco*; *Veruschka Mainhard*; *Lenine Santos*; *Pedro Sá*; *Hector Tascon* (Colômbia – Universidad de Cauca)

**Corpo Discente**
*Paulo Maria* (Graduação – PIBIC); *Gabrielle de Paula* (Graduação); *Silviane Paiva* (Graduação); *Saulo Laucas* (Graduação); *Jade da Hora* (Graduação); *Antonilde Pires* (Mestrado – Bolsista DS CAPES); *Eduardo Lyra* (Mestrado – Bolsista DS CAPES); *Ana Daniela Rufino* (Mestrado); *Daniela Moreira* (Mestrado); *Dhulyan Contente* (Mestrado); *Giselle Justino* (Mestrado); *Leonardo Soares* (Mestrado); *Robson Lemos* (Mestrado); *Simone Simões* (Mestrado); *Carlos Fecher* (Doutorado); *Juliana Coelho* (Doutorado); *Rafael Bezerra* (Doutorado); *Silas Barbosa* (Doutorado)

**Corpo Técnico-Administrativo**
*Fabrícia Medeiros*; *Beth Villela*; *Eduardo Cameniezki*; *Silas Barbosa*; *Viviane Sobral*

**Colaboradores**
*Sandro Fatorera* (IITAB); *Jonas Maia* (pesquisador do grupo Africanias); *Ana Paula Santana de Souza* (AFOXÉ OMÓ IFÁ); *Carlos Côrtes* (pesquisador do grupo Africanias - UFF); *Patrícia Teixeira* (UNIFESP)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**
Reitora: *Denise Pires de Carvalho*
Vice-reitor: *Carlos Frederico Leão Rocha*

**DECANIA DO CENTRO DE LETRAS E ARTES**
Decana: *Cristina Grafanassi Tranjan*
Vice-decano: *Osvaldo Luiz de Souza Silva*

**ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ**
Diretor: *Ronal Silveira*
Vice-diretor: *Marcelo Jardim*
Diretora Adjunta de Ensino de Graduação: *Maria José Di Cavalcanti*
Diretor Adjunto do Setor Artístico: *Marcelo Jardim*
Diretora Adjunta de Extensão: *Andrea Adour*
Coordenadora dos Cursos de Extensão: *Isabela Lopes*
Coordenador do Programa de Pós-graduação: *João Vidal*
Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional: *Aloysio Fagerlande*

**I CONGRESSO AFRICANIAS / III JORNADA AFRICANIAS UFRJ**
Coordenação Geral: *Andrea Adour*
Comissão Científica: *Andrea Adour* (UFRJ); *Alberto Pacheco* (UFRJ); *Veruschka Mainhard* (UFRJ); *Sônia Queiroz* (UFMG); *Yeda Pessôa de Castro* (UFBA); *Regina Meirelles* (UFRJ); *Lenine Santos* (UFRJ); *Patrícia Teixeira* (UNIFESP); *Leda Martins* (UFMG)

**SETOR ARTÍSTICO DA ESCOLA DE MÚSICA**
Francisca Marques dos Santos, Jacimar Gomes, Jândia Backx, Rosimaldo Martins; Paula Buscácio, Vanessa Rocha (Produção da OSUFRJ)

**SETOR DE COMUNICAÇÃO DA ESCOLA DE MÚSICA**
Eliane Magalhães, Fabricia Medeiros, Fernanda Estevam, Francisco Conte, Márcia Carnaval (designer gráfico), Meri Toledo, Nadeja Costa

ENDEREÇOS [Escola de Música da UFRJ]:
Prédio principal: Rua do Passeio 98, Centro
Prédio II: Largo da Lapa 51, Centro
Edifício Ventura: Avenida Chile 330, 21º andar, Ala Leste, Centro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
UFRJ faz 100 ANOS 1920 | 2020
ESCOLA DE MÚSICA
PPGM UFRJ
Africanias

Fotografia de capa: *Ana Patricia Almeida*