

MEMÓRIAS SONORAS DA NOITE: VESTÍGIOS DE MUSICALIDADES AFRICANAS NO BRASIL NAS ICONOGRAFIAS DO SÉCULO XIX

*Salloma Salomão Jovino da Silva**

A noite tem sido associada aos hábitos dos amantes, das emoções proibidas e dos encontros furtivos. Evocamos, da noite, as figuras coletivas enevoadas pela poeira da negação, as imagens que se perdem na fumaça dos preconceitos de um tempo indeterminado e aparentemente sem registros.

Elas povoavam as memórias da filha do rico fazendeiro paulista que registrou, em narrativas, as fogueiras que projetavam sombras de seres demoníacos de pele escura e tamanho descomunal na janela de seu quarto. As fugas e revoltas de escravos se sucediam na noite, geralmente após uma sessão de tambores e vozes que entoavam cantigas lúgubres sob o som de “monótonos instrumentos”.

Na noite moram aqueles tão diferentes de nós, os nossos antípodas. Mesmo nas metrópoles de avenidas tão amplas e artificialmente iluminadas, e ainda nelas, não mais nas capoeiras, mas nos bairros longínquos, é que estão acoitadas as classes perigosas, que vivem tramando a sangrenta vingança.

No Ocidente, desde os iluministas, passou a ser também sinônimo de insensatez e irracionalidade, a civilização é luz e os primitivos são negros e a melhor definição da ignorância recai sobre metáforas que se referem à noite. Contudo, a noite tem sido para afro-descendentes o momento do descanso e da festa, momento de acúmulo e explosão de alegria contida. Alguns enterros nos pátios das igrejas construídas pelas irmandades eram realizados à noite. Também à noite, nos cultos aos mortos, as almas retornavam para trazer compreensão ao mundo sem sentido. As coisas que os velhos contavam somente tinham ambiente propício na noite. Nas falas dos velhos encontrava-se o vigor dos laços da tradição, por isso evocamos a longa noite de negações seculares da diáspora, para focalizar dimensões da relação entre escravidão nas Américas e a modernidade que têm sido timidamente exploradas nos estudos sobre o século XIX.

Talvez a pecha do racionalismo esteja de tal forma impregnada no pensamento de matriz ocidental, que nem mesmo as mais proeminentes críticas aos eurocentrismos e etnocentrismos foram capazes de captar e refletir. Seria preciso estar atento a outros aspectos das relações etno-raciais na sociedade brasileira, quando se quer desocultar outra das tantas faces daquilo que Pierre Bourdieu denomina “violência simbólica”. Atentamos mesmo para o outro lado do fenômeno de dominação a que foram submetidos os africanos na diáspora, quais sejam, as infinitas formas encontradas para resistir e sobreviver individual e coletivamente, mesmo na eminência do massacre real ou “simbólico”; visualizamos alguns processos de criação e recriação de novos sinais de identificação e outras culturas no “novo mundo”, erguidas sobre os fragmentos das experiências advindas da linha abaixo do Sahel.

Essas culturas surgidas na diáspora, múltiplas nas formas e nos conteúdos, compuseram-se dos conflitos, tensões, assim como dos hibridismos, que o novo contexto condicionou, e das respostas possíveis naquelas circunstâncias. A dimensão sutil negada da relação entre modernidade e escravidão tem a ver com a imposição de uma certa memória social muito recente, construída sobre a reiteração de um suposto legado civilizatório, cuja expressão se encontra consubstanciada em um projeto. Esse permitiu a convivência aparentemente paradoxal entre o pensamento humanista, o tráfico negreiro e a escravização moderna por um longo período de tempo.

As idéias e os ideais iluministas, no Brasil, conviveram com a proliferação do medo causado pelas notícias das revoltas do Haiti, que suscitavam grande temor entre os escravistas. Pelo enorme contingente de escravizados, por exatos cem anos, o fantasma de uma revolta negra sem proporções medrava em mentes e bocas, acirrando a violência e as normas de controle, sob o medo que se pudesse repetir aqui o fenômeno das Antilhas francesas.

Foi justamente sobre os escombros das máximas da modernidade burguesa de liberdade, fraternidade e igualdade entre os homens, que a dominação em África se transmutou em uma forma mais sistemática, empresarial e “científica” de colonialismo e no Brasil, em inúmeras formas de exclusões, apartações e privilégios dos não negros.

Os preconceitos, muitos mais que as segregações, devem muito a um quadro de imaginários, idéias e visões sobre os negro-mestiços, que se entrecruzam por sobre o Atlântico, em uma vasta “cultura da imagem” que se materializava nas gravuras confeccionadas pelos artistas, que acompanhavam as viagens de exploração científica dos viajantes europeus, como Langsdorff, Spix e Martius, o casal Agassis e outros. As imagens capturadas nos trópicos, de seres exóticos de várias cores e origens, mesclavam-se às de animais e

plantas, reiterando a exuberância da paisagem de paragens remotas e, assim, circularam pelo oceano em gravuras, pinturas, desenhos e mais tarde em linótipos, daguerreótipos e fotografias.

Ao final do século XIX, os estudos etnográficos, quando no uso do registro iconográfico, em especial a fotografia, deram sua contribuição a tal cultura imagética que se apropriou das figuras dos “outros” que se encontravam para além do Mediterrâneo e da outra margem do Atlântico.

A despeito do que tais imagens tenham produzido como equívocos, estereótipos e desconhecimentos, é possível identificar, ainda que em uma leitura inicial, o que elas foram capazes de guardar no que tange às culturas africanas e afro-brasileiras do século XIX. Isso pode ser surpreendido, não na superfície imediata daqueles documentos imagéticos que se tornaram lugar-comum nas capas das publicações sobre a escravidão e nas ilustrações dos livros didáticos de história do Brasil, mas, sim, naquilo que podem revelar por meio de uma leitura sensível e desconstrutiva, capaz de apontar aspectos pouco explorados da cultura material, como instrumentos musicais, utensílios, adornos (amuletos, patuás) e vestimentas; das gestualidades ligadas à fala e expressões coreográficas dos movimentos de danças dramáticas e cortejos; das pinturas corporais e desenhos étnicos; combinações de cores; cortes e trançados de cabelos.



Carlos Julião. *Coroação de um rei nos festejos de Reis*. C. 1776. Aquarela colorida. In: Carlos Eugenio Marcondes de Moura (org.). *Travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo, Edusp, 2000, p. 299. Gravura do final do século XVIII, com registro da coroação de um rei negro. Músicos impunham instrumentos de corda: viola?; de percussão: pandeiro, tambor, moriba e reco-reco.

Esse aspecto da modernidade, que meio da cultura da imagem, legou-nos os registros fragmentados de elementos culturais diversos da sociedade brasileira, não poderia ser compreendido simplesmente a partir apenas do que tem sido entendido de forma estreita como processos econômicos e políticos. A essa altura a crítica mais amena recai sobre o fato de que, em certos trabalhos, a escravidão deixa de ser uma questão ou problemática, para se converter mecanicamente em modelo explicativo de todos os males de ontem e de hoje.

Adentrando nas culturas musicais como práticas sociais de forros e escravizados, buscamos trazer novos elementos para pensar o papel que a música tem na sociedade contemporânea; situamos seu papel fundamental nas culturas africanas, seja como suporte da oralidade, seja como veículo de manutenção e transmissão da memória ancestral.

Uma vez localizado nas iconografias os registros de instrumentos de variadas origens, múltiplas formas coreográficas e danças, ou seja, registros das musicalidades, como não ficar seduzido pelo mundo da imagem e terminar tangenciando o mote ou motivo do que deu origem à pesquisa, tomando o caminho da história da própria iconografia, para então realizar um estudo de iconologia?

Aquilo que por Walter Benjamin era denominado iluminações é nossa referência e nos permite outras leituras das imagens sobre os africanos e afro-brasileiros, indicando sinais e sentidos, os quais acreditamos que ainda não foram devidamente trabalhados.

A escravidão moderna tem sido esmiuçada em termos quantitativos e qualitativos; contudo, há um traço de alta densidade fenomenológica, expresso nas imagens do século XIX como um campo de sensibilidades, o que levou o historiador da música Roland de Candé a nomear esse século como o “século das imagens”. Essas imagens, devidamente relevadas e interpretadas, dariam condições de iniciarmos um novo debate com a historiografia para além das questões dos preconceitos, como uma das nuances das problemáticas relações etno-raciais postas para sociedade brasileira como uma intransponível interdição.

Tal impedimento é marcado pelo não reconhecimento das apartações, segregações e preconceitos, mas é também o resultado de um profundo desconhecimento dos processos de interpenetrações culturais recíprocas e das especificidades das culturas africanas, fenômeno que Robert Slenes referiu como a existência de uma “África encoberta no Brasil”, gerando, dessa maneira, um pretérito de inviabilidades da própria sociedade brasileira contemporânea.

Assim, os preconceitos etno-raciais, religiosos e culturais remetem a uma das características fundamentais da modernidade que, ao estabelecer as noções de civilidade e progresso, ao mesmo tempo determinou os lugares da escuridão, do atraso e primitivismo. Essas percepções, que têm sofrido um embate sistemático, em parte se devem às relações

estabelecidas após o século XV entre os europeus e outros povos, principalmente os da América e da África negra, mas também são resultantes de novíssimas artimanhas das formas contemporâneas de dominação.

As narrativas e imagens justificam a manutenção da escravidão, questionam a sua existência e, entre essas duas vertentes que transparecem na iconografia, escamoteiam, dos contingentes enormes de africanos e afro-brasileiros escravizados, as formas de luta e transgressão, as concepções de mundo e filosofia, suas alteridades e noções de pertencimento.

Admitamos que *a priori* todas as culturas se sustentam, em maior ou menor grau, sobre princípios etnocêntricos. Os gregos nomearam os estrangeiros bárbaros, os judeus viram-se como exclusivos da salvação divina, os romanos tornaram os eslavos sinônimos de escravos e os cristãos fizeram “Guerra Santa” aos infieis e pagãos, isso se quisermos ficar apenas no campo de uma parte daquilo que é entendido como a “história do Ocidente”. Verifica-se, sobretudo, na contemporaneidade, que são reativados velhos fomentos dos genocídios e alimentos das lutas cruentas e intermináveis, sob a égide das ciências e a pretexto das superioridades cultural, espiritual, biológica, intelectual ou da pureza de sangue, da raça e tantas outras “irrefutáveis verdades”.

Por outro lado, a recente noção de “relativismo” estabeleceu um ponto de modulação muito importante na história do pensamento, sendo politicamente apreendida e utilizada por ativistas, literatos, intelectuais e pesquisadores africanos e na diáspora, no contexto das lutas anticoloniais e antiimperialistas, humanizando as imagens, legitimando a ação e a fala dos não cristãos, não ocidentais, não brancos, não católicos, não urbanos e das sociedades constituídas em tradições de oralidade.

A cada dia e não sem fricções ou sem diálogo, torna-se mais pertinente pensar outras possibilidades de reflexão e cosmovisão, que escapem “das categorias” predefinidas fora do eixo Nova Iorque-Paris. Neste texto busco, então, essa perspectiva, dialógica e crítica o bastante para operar uma breve decomposição dos grandes arranjos conceituais e consensos metodológicos.

Não se trata de uma negação pura e simples de tudo aquilo que pode ser identificado com as matrizes ocidentais do pensamento, mas sim de focar uma *atenção* ao que poderia relevar ou qualificar outras interpretações do mundo e das experiências humanas, que acima de tudo possa apontar para um diálogo no qual não se expressem apenas hierarquias, subalternidades ou recalques. Concebemos então um diálogo histórico-cultural policêntrico e com múltiplas identidades. Utilizo aqui o conceito de atenção tal como nos afirma Merleau-Ponty: “A atenção não é nem associação de imagens, nem retorno a si de um pensamento já senhor de seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que *explícita e tematiza aquilo que até então se oferecera como horizonte indeterminado*”.¹

Quais significados podem ter as imagens sobre o Brasil do século XIX para um historiador que, ao início do século XXI, vive ele próprio na fronteira da segregação imposta ao segmento negro-mestiço da população brasileira?

Há um sintoma de desconforto quando se tenta um deslocamento, uma sensação de um certo desarranjo que pode parecer uma confusão generalizada de procedimentos, uma vez que os pilares de uma pretensa hegemonia estariam sendo crítica e irreversivelmente abalados. Nos anos 90 do século XX, trabalhos produzidos por não europeus, porém em um diálogo intenso com as culturas ocidentais, têm apontado caminhos promissores. Homi Bhaba, um dos autores que contribuí para a nossa reflexão, salienta: “cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de ‘histórias alternativas dos excluídos’, que produziram segundo alguns uma anarquia pluralista”.²

Com os pés bem firmes na situação concreta das populações negras que compõem a sociedade brasileira atual, sobre as quais pesam todas as retóricas da mestiçagem como a diluição, consideramos o papel social e político que pode ter um pesquisador afro-descendente nesse contexto e daqui lançamos um olhar prospectivo para o século XIX. Buscamos, nos registros iconográficos e nas narrativas de viajantes, penetrar nos universos culturais constituídos pelos africanos e seus descendentes no Brasil no século XIX, uma vez identificando nas práticas culturais, sociabilidades, onde as musicalidades se destacam e dão uma dimensão bastante humanizada e complexa das comunidades constituídas de negro-mestiços livres ou escravizados. Vislumbramos uma interpretação na qual as experiências culturais plurais dessas populações contraponham-se à visão estereotipada da “massa negra” uniforme e submetida às normas do mundo senhorial.

Não se trata de localizar essências de identidades negras que se expressam nas musicalidades, porque as compreendemos também como construções históricas e, portanto, dinâmicas e fugazes, que somente podem ser aprendidas no deslocamento, no movimento. Buscamos, sim, atribuir *atenção* e refletir sobre as relações etno-raciais, tematizando a cultura musical como um espaço de congraçamento social, construção e preservação renovada de laços identitários. Isso é realizado a partir de um ponto no horizonte e de um tempo no qual o presente se dá como Homi Bhaba define como uma “tenebrosa sensação de sobrevivência”.

Há uma longa trajetória percorrida pelos interesses articulados em torno da percepção dos fenômenos sonoros que, no Ocidente, convencionou-se chamar de música. Os estudos recentes de etnomusicologia ou antropologia sonora, por sua vez realizados em vastas regiões do planeta, estabeleceram a total inviabilidade de se pensar uma concepção de

música universal ou mesmo que tenha somente as funções e os moldes estéticos do Ocidente, o que atribuí, também à percepção sonora, propriedades construídas pela cultura e, portanto, pela história.

Notamos o acúmulo de reflexões sobre vários aspectos ligados aos fenômenos acústicos, que são altamente interessantes para o pesquisador interessado no universo sonoro das musicalidades. São as vibrações dos corpos sonoros que criam a sensação de ouvir. A musicologia foi inicialmente pensada como aquela ciência que abarcaria as possibilidades de abordagem em torno da música, por meio da qual se produziria uma sistematização de todas as referências. Contudo, esse acúmulo se espraiou pelos diversos ramos do saber.

Tomando os aspectos meramente físico-acústicos, pode-se dizer que seria pertinente uma abordagem da música como um conjunto de ondas mecânicas, cujas frequências podem ser medidas matematicamente. Essa perspectiva recentemente gerou a fonofotografia como procedimento de registro gráfico de ondas sonoras.

As pesquisas da área da física centrada na acústica, por sua vez, fomentaram o surgimento dos equipamentos e instrumentos musicais eletroeletrônicos e dos sistemas digitais contemporâneos, utilizados para produção musical e registro sonoro. Contudo, nossa atenção tem sido para com os aspectos socioculturais dos fazeres musicais, numa abordagem histórica, em que denominamos tais práticas musicalidade.

As técnicas desenvolvidas no século XX para a captura, produção e reprodução sonora foram definidoras, para não dizer modelares dos fazeres musicais contemporâneos. Sobre tudo, definiram a relação dos indivíduos e das sociedades urbanas com os sons e ruídos. Os aparelhos de reprodução de som estabeleceram novos padrões de o quê, como, quando e onde ouvir. Não obstante, proliferaram as indústrias de aparelhos domésticos portáteis, equipamentos profissionais, instrumentos musicais, escapando, as técnicas de construção de instrumentos e experimentações sonoras, das mãos de músicos e praticantes para figurar como ofício especializado e criar um espaço profissional a ser ocupado cada vez mais pelo técnico da indústria do entretenimento.

Desde a invenção da gravação fonográfica, pesquisadores europeus de posse desses equipamentos passaram a percorrer aldeias de regiões remotas do continente africano para fazer registros das músicas produzidas pelos nativos. O que teria sido a perpetuação de uma mentalidade etnocêntrica de buscar o exótico hoje se converte em registros ímpares que permitem estudar sonoridades já desaparecidas. Nos anos 30, folcloristas brasileiros circularam pelo país recolhendo cantigas e musicalidades e transformando-as em discos, hoje vistos como documentos sonoros da rica cultura musical brasileira de origem rural.

As imagens de africanos e afro-brasileiros que circularam em gravuras nas mãos de viajantes, depositadas nos museus dos grandes centros europeus, são parentes muito próximas das fotografias de “povos exóticos” da Austrália e da África, de cartões postais com estampas de vendedores ambulantes, forros, escravos de ganho no Brasil. Entendemos que as práticas musicais de africanos e seus descendentes, escravizados e forros, desenvolvidas no Brasil no século XIX, contidas em várias dessas iconografias e produzidas entre a década de 1820 e 1880, configuram-se como as possíveis portas de entrada em um universo sociocultural muito específico, como um espaço/tempo híbrido em que convivem diferentes práticas de origem francamente africanas, ao lado de outras compostas por afrodescendentes.

Se por um lado crescia a mobilização antiescravista e o fim do tráfico torna-se inexorável, os níveis cada vez menores de entrada de africanos possibilitavam uma convivência cada vez mais intensa entre escravos e libertos, configurando novas identidades e preconceitos de acordo com a condição, forjando outras formas de solidariedade e trazendo à tona diferenças que em outros períodos pareceriam irrelevantes.

Propomos uma interpretação do século XIX. Indicamos o recorte: a região Sudeste; as mudanças ocorridas no período (entre as décadas de 20 e 80) e visualizamos um “entre lugar”, como um tempo/espaço de desarranjos institucionais e das percepções que se revelam do país. As interpretações são extraídas dos olhares dos viajantes. Buscamos especificamente o que esteve relacionado prioritariamente às práticas culturais de negro-mestiços. Observamos, sobretudo, aquilo em que podemos inferir alguns sentidos musicais, no contexto das vivências das populações negras.

Há uma intencionalidade nessa postura, que diz respeito à incorporação da linguagem musical como um conjunto de símbolos que, no quadro dos grupos negro-mestiços na sociedade brasileira atual, aparece também como um território de lutas e diálogos, adicionando novos elementos e fecundando os interesses sobre as questões da cultura e das identificações nacional, étnica e social.

Nas demandas, situa-se o pesquisador afro-brasileiro que se volta para os fazeres musicais das populações negro-mestiças, entendendo serem parte das expressões e práticas daquilo que é apreendido como cultura, portanto, um lugar também de lutas, partilhas de memória, construção e reconstrução de identidades.

Trata-se de um exercício de diálogo com vestígios de sonoridades africanas, via interpretação prioritariamente iconológica, em um período em que não havia outro sistema de registro sonoro que não a descrição literária e a grafia musical (partituras), restritas, portanto, aos músicos e literatos de formação erudita ou especializada.



Henry Chamberlain e G. Hunt *Sick slaves*. s.d. Gravura colorida. In: Carlos Eugenio Marcondes de Moura (org.). *Travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo, Edusp, 2000, pp. 352-353. Embora em atividade de trabalho, carregando cestos, os personagens em primeiro plano não abandonaram seus instrumentos musicais – nessa gravura um pluriarco de cordas semelhante a outros instrumentos africanos, descrito como Urucungo ou Orocongo, de corda friccionada, tocado com arco.

Desde os anos 40 do século XX e a partir das publicações do pesquisador Francisco Curt Lange (1903-1997) sobre a música barroca produzida no Brasil nos estados de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e São Paulo, na segunda metade do século XVIII, tem-se falado com certa recorrência da existência de músicos negro-mestiços detentores dos conhecimentos contrapontísticos e domínio da grafia musical. Entre tais compositores destaca-se o padre negro-mestiço José Maurício Nunes Garcia. Sua obra tem sido evidenciada e reinterpretada por pesquisadores à luz dos instrumentos e preceitos estilísticos da época. Nunes Garcia, contudo, está ligado, tal como outros de seu tempo, a outra esfera do fazer musical, que estão fora do foco de interesse deste trabalho.

Esta pesquisa se insere na perspectiva de outros pesquisadores negros brasileiros, como Manoel Querino, no final do século XIX, e Edson Carneiro, a partir dos anos 30 do século XX, que, entendendo a importância das musicalidades nas culturas de matriz africana, registraram, analisaram, levantaram questões, chamando a atenção para a diversidade de modos, para a riqueza de estilos, para a complexidade de gêneros e formas, daquilo que aos olhares dos “outros” não passavam de manifestações de atraso e primitivismo atávico.³

Quando se fala em musicalidades africanas, são os tambores os instrumentos que imediatamente vêm a mente. Contudo, alguns textos e gravuras do século XIX trazem uma diversidade de instrumentos que não se restringe apenas aos “tambores”. São instrumentos musicais bastante diversos na forma e na origem, como, por exemplo, as marimbas, difundidas também no Caribe. A marimba, também denominada balafon, atualmente é utilizada no Brasil apenas na Congada da cidade de São Sebastião, no litoral paulista. Alguns pesquisadores sustentam que a marimba tem origem na Indonésia, tendo entrado na África em tempos imemoriais, por Madagascar. Esse instrumento feito de madeira e classificado pela organologia como xilofone, na medida em que o seu som é produzido pela percussão de pequenos pedaços de madeira de tamanhos diversos, produz sons de alturas (graves, médios e agudos) diferentes.

É interessante pensar que aos africanos nada era permitido trazer no traslado forçado. As técnicas e saberes que lhes permitiram adaptar os materiais disponíveis no Brasil, recuperando as sonoridades deixadas do outro lado do Atlântico, deve ter sido uma saga tão impressionante como aquelas empreendidas para a manutenção da liberdade.

Outro instrumento encontrado nos registros literários e nas gravuras dos séculos XVIII e XIX é a kalimba. Pela riqueza de detalhes de algumas gravuras, pode-se identificar inúmeras semelhanças e diferenças entre as kalimbas afro-brasileiras e os instrumentos similares que recebem diversos nomes no continente africano, onde são, ainda hoje, amplamente utilizadas em diferentes situações, por diversos grupos em países como o Senegal, Moçambique, Angola, África do Sul, etc.

As práticas afro-católicas de devoção a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, tais como as Congadas e Moçambiques, ainda hoje preservadas no interior de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Espírito Santo, é que nos remetem às festas do Rosário do início do século XIX, nos arrabaldes da capital do Império, flagrada e descrita em cores na aquarela “Festa de Santa Rosália, padroeira dos negros”, de Rugendas, datado de 1835,⁴ em gravura de grande divulgação.

Nessa gravura a coletividade de negros que saúda os reis igualmente negros é encabeçada por um quarteto de músicos; um tocando flauta ou flautim, outro, um tambor com o uso de baquetas e o terceiro empunha uma espécie de gaita de fole, similar às utilizadas na música tradicional da Escócia e da Galícia.

Como outras iconografias do século XIX, essa gravura possibilita visualizar os espaços de sociabilidade elaborados pelos descendentes de africanos no período. Nela, um grupo relativamente numeroso de negros segue em cortejo um casal ricamente adornado, cuja imagem coincide com as descrições dos rituais de coroação de reis e rainhas do Congo, relatados desde o século XVIII.

A interpretação dessa iconografia torna-se dicotômica quando comparada à imagem clássica de subordinação e subserviência do “elemento negro”, cuja representação máxima é aquela que se encontra nas capas e ilustrações de livros didáticos e universitários, qual seja, do escravizado apanhando ao pelourinho, em cujos olhos, tal como dos expectadores, mesclam-se a perplexidade e a impotência, enquanto o homem no centro da cena sangra sob o olhar atônito de outros dos seus iguais.

Retornando à gravura da Festa do Rosário, o que chama a atenção é, sobretudo, o quarto músico, porque aparece nitidamente tocando uma kalimba, instrumento musical largamente utilizado ainda hoje no continente africano, onde recebe denominações regionais. É utilizado tanto nas festas como nos cerimoniais, e há, em alguns países, verdadeiras orquestras ou, melhor, conjuntos formados por vários tocadores de sanza ou imbira. Há outros tantos nomes para o mesmo instrumento, que consiste em um conjunto de lâminas de ferro de vários tamanhos dispostas sobre um pedaço de madeira.

Focaliza os instrumentos, que, além da função musical, são ricos em significados simbólicos assim como o são as práticas culturais em que esses aparecem no contexto das sociedades africanas. Não de forma automática, descontextualizada e mecânica, mas observando em que aspectos a cultura musical afro-brasileira deve à África e, acima de tudo, ansiamos um olhar menos míope às populações negras no século XIX, o que torna possível uma leitura de que as reuniões musicais de escravizados e forros na capital do Império, presentes em narrativas e gravuras de viajantes, foram muito mais do que simples ajuntamentos de pretos ao fim de uma fatigante jornada.

Esses dados por si só não teriam maior relevância se tal instrumento, amplamente difundido no Brasil até fins do século XIX, não houvesse caído no mais completo desuso e, sobretudo, pelo seu papel dentro de algumas tradições africanas, nas quais ainda hoje é utilizado, como, por exemplo, entre os lemba.

Para os lemba, da etnia bantu, que o chamam de deza, esse instrumento representa seus ancestrais e permite sua encarnação em médiuns. Por isso é usado nos ritos de fertilidades e de passagem, quando os jovens deixam a puberdade, preparando-se para o casamento. A confecção da deza é regida por leis iniciáticas, que tem estreita relação com esses mitos.⁵

Esse instrumento, denominado Sanza Deza, ou simplesmente deza, parte imprescindível da cultura musical entre algumas sociedades africanas, conforme gravuras e textos indicam, foi largamente utilizados pelo negros escravizados e forros no Brasil no século XIX.



Jean Baptiste Debret e Thierry Frères. *Marimba – la promenade du dimanche après-midi*. 1826. Aquarela. In: Carlos Eugenio Marcondes de Moura (org.). *Travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo, Edusp, 2000, p. 421. A atividade musical, prioritariamente coletiva, nessa imagem configura-se um conjunto musical onde aparecem tocadores de Kalimba, reco-reco e acompanhantes que batem palmas e cantam.

A permanência do uso da sanza e sua origem perdida no tempo, dentro das tradições musicais africanas, corroboram para questionar o estereótipo de tábula rasa cultural que pesa sobre afrodescendentes e tentar restabelecer alguns possíveis nexos daquela prática no Brasil no século XIX, com outras, ainda difundidas entre alguns grupos étnicos africanos.

Conforme relata o músico e pesquisador de Camarões, Francis Bebey, no contexto das culturas tradicionais africanas, certos instrumentos musicais estão relacionados com outros aspectos da vida social. Encontram-se impressos no instrumento elementos fundamentais de uma gama de conhecimentos construídos ao longo da existência do grupo social ou étnico. Em relação à deza, instrumento semelhante a outros descritos no Brasil, ora como marimba, ora como kalimba, Bebey ressalta:

Tudo no deza tem significação simbólica: a cabaça que serve de caixa de ressonância é o útero da mulher; o som é, como já dissemos, a criança que nasce; em volta da cabaça há um fio que representa a pele do píton que circunda a aldeia; as lâminas são as pessoas que estão sentadas no interior do píton: oito homens (as notas agudas), sete mulheres velhas (as notas graves) e sete mulheres jovens procriadoras representadas pelas lâminas de cor acobreada, o cobre sendo o metal da mulher (para os lembas, o vermelho é feminino), o orifício da caixa retangular sonora representa a jovem deflorada, etc.⁶

Ligando tais informações sobre a cultura musical africana aos relatos e gravuras de viajantes em que instrumentos similares à Sanza Deza aparecem, somos instigados a ir um pouco além das generalizações correntes no que diz respeito à presença cultural africana no Brasil, sobretudo no que tange à música ou às musicalidades.

Nos fazeres e saberes musicais residem fios entrecruzados de significados, camadas sobrepostas de acúmulo de experiências e conhecimentos, que, por vezes, efetivam-se na materialidade físico-acústica da sonoridade e na visibilidade do evento musical. No contexto de sociedades associadas às danças, esses têm caráter ritualístico, portanto, musicalidade é um conceito que pretende alcançar, não o evento musical em si, mas toda a cultura que o desencadeia, talvez indo mais longe do que apreender o efeito que causa no aparelho auditivo. Pela ausência do registro fonográfico, tratamos de eventos musicais efêmeros. Os registros imagéticos são como reverberações que se propagam no tempo/cspaço, afinamos nossos instrumentos para que nos alcancem.

Nos registros iconográficos, a marimba se encontra em gravuras de Rugendas, tais como *Lundu e Festa de Santa Rosália*; em Debret, na gravura intitulada *O negro trovador*. Embora a tradução se refira ao instrumento como uma “marimba”, é provável que em algumas regiões a kalimba tenha sido identificada como marimba, ou a distância entre o momento de observação do autor e sua falta de referências musicais não somente do instrumento como da prática observada tenha-o levado a se confundir. Tanto as kalimbas como as marimbas foram largamente utilizadas no Brasil.

Além dos instrumentos citados, chamam a atenção outros monocórdios (cordofones de uma só corda) semelhantes aos berimbaus, com inúmeros similares africanos. Buscamos os vestígios de musicalidades africanas no sudeste do Brasil do século XIX, tendo em vista esses tipos de instrumentos musicais como marcas materiais muito evidentes da presença africana na música feita no Brasil desde fins do século XVIII até meados do século XIX.

A prospecção e a interpretação do registro dos eventos podem revelar a escolha de materiais adequados para se obter o melhor som, o timbre diferenciado, a altura e a ressonância. Se são de madeira, metal ou couro, se o formato é cilíndrico, côncavo ou retangu-

lar, são implicações que concorrem para o resultado sonoro final. O contexto social de utilização de tais materiais é configurado pelos sujeitos para os quais tais práticas têm sentido.

Em um contexto de sociedade tradicional, os ritmos impressos nos instrumentos são também elementos fundamentais do conhecimento musical, podendo estar relacionados com outros aspectos da vida cotidiana, como atividades de trabalho, da relação com o sagrado e com as forças da natureza ou fenômenos tidos como sobrenaturais em culturas ocidentais.

As canções trazem narrativas cujos temas podem ser acontecimentos corriqueiros ou epopéias e suas estruturas melódica, rítmica, tonal têm origens que se perdem no tempo, são resultados de longos processos de interações, resistências, incorporações seletivas ou do acaso e hibridações.

Essas marcas materiais se espalham por textos, gravuras e relatos de viajantes, qualificados aqui como uma das possibilidades de acesso aos fazeres musicais e práticas culturais de africanos e afro-descendentes quando não havia formas de gravação e reprodução sonora. O mais impressionante nesses registros é a grande quantidade de instrumentos de corda (cordofônicos de cordas dedilhadas ou friccionadas) que essas gravuras e relatos permitem vislumbrar e conhecer, quebrando o estereótipo de uma musicalidade africana fundada apenas nos instrumentos percussivos.

Embora haja muita imprecisão nas descrições, alguns dos documentos iconográficos são muito precisos, sobretudo quando se colocam esses documentos diante das pesquisas etnomusicológicas recentes realizadas na África, nas quais se encontram os registros fotográficos da cultura material, assim como as danças e performances de grupos étnicos de vastas regiões da África Banta.

Não temos ainda elementos para dizer se as situações de utilização desses instrumentos têm algo a ver entre si ou não, nos dois lados do “Atlântico Negro”, mas essa é uma das questões que permeia toda a pesquisa. Os trabalhos sobre música tradicional africana mostram a importância dos instrumentos musicais na centralidade da cultura e da vida social entre diversos grupos africanos, na educação das crianças, no processo de aprendizagem das normas de convivência grupal, tendo posição de destaque nas religiosidades e nas filosofias.

Chamamos de musicalidades técnicas a construção e o manejo de materiais e instrumentos musicais dos africanos na diáspora, como também cantigas como forma da oralidade, expressas também na transmissão de princípios filosóficos e entre diversos grupos étnicos daquele continente. O pesquisador Hamadou Hampate Bâ, em seus trabalhos, as-

sim como outros, tem sido enfático em ressaltar a música no que tange à preservação e à difusão da memória nas sociedades africanas tradicionais, tornando esse um ponto crucial da perspectiva historiográfica africana.

Nesse caso, musicalidade é mais que habilidade musical: é um conceito que permite vislumbrar o fazer musical e suas implicações com visões de mundo, com práticas sociais e religiosas, como aspectos fundamentais da vida, como possibilidade de manutenção, construção e resignificação de sinais que denotam pertencimento.

Um dado chama a atenção em relação a determinadas práticas culturais engendradas por africanos e seus descendentes no Brasil, durante o século XIX e na passagem para o século XX, principalmente na região Sudeste. Esse fenômeno tanto diz respeito à persistência no uso, quanto ao desaparecimento de alguns instrumentos e sociabilidades musicadas.

É o que transparece ainda em alguns relatos do início do século XX, tal como no livro de memórias de Jacob Penteado, sobre o bairro do Belém, em São Paulo. A descrição emerge como um contraste para os anos mais recentes da história da cidade, na qual a presença cultural dos negro-mestiços beirou a invisibilidade ou, no máximo, esteve presente apenas nas efemérides e ocasiões pontuais.

Na rua Conselheiro Contegipe, entre as outras duas citadas, havia uns casebres, para dentro do alinhamento com um terreiro e um vasto quintal, aos fundos habitados por negros. Muitos deles diziam-se ex-escravos. Na época era difícil encontrar-se um negro velho que não se dissesse antigo escravo e veterano do Paraguai.

No dia 12 de maio, à véspera, portanto, daquela data, à boca da noite, começavam a chegar negros que nem formiga. Vinham sozinhos ou em magotes, todos empunhando os mais variados instrumentos: bombos, chocalhos, pandeiros, atabaques, triângulos, maracas, tamborins, reque-reques, puítas, urucungos, marimbas, adufes e outros, herdados quiçá, dos seus ancestrais africanos.⁷

As memórias de Penteado não somente possibilitam visualizar a riqueza da cultura material expressa no fazer musical dos descendentes de africanos na cidade de São Paulo, como contestam uma certa memória que quer construir uma imagem da capital paulista que teima em ocultar essa incômoda presença. Essa seria uma passagem apenas periférica nas lembranças do “ilustre paulistano”; contudo, ela evoca uma outra geografia da cidade, situando os negro-mestiços do bairro do Brás, que geralmente aparecem associados à presença dos imigrantes europeus.

Ainda que o memorialista possa ter recorrido a uma listagem de algum estudo de folclore para obter os nomes precisos dos instrumentos musicais, para dessa maneira dar um estatuto mais “científico” ao seu testemunho, suas lembranças são corroboradas por



Paul Harro Harring. *Danse de nègres. Musiciaes jouant les instruments de leur pays. C. 1840.* Aguada. In: Carlos Eugenio Marcondes de Moura (org.). *Travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo, Edusp, 2000, p. 489. Nesta como em outras gravuras, permanece o registro de uma atividade coletiva, onde música e dança compõem um conjunto e não há diferença entre os executantes dos instrumentos (Urucungo e Balafon?) e os demais participantes.

outros documentos que narram a presença social e cultural dos negros na cidade de São Paulo, nos períodos anteriores aos anos 30 do século XX.

A puíta ou cuíca, também citada por Penteadado, segue um caminho semelhante no que tange ao desuso. É comum ouvirmos, atualmente, relatos de velhos sambistas reclamando da falta de interesse da juventude para com esse instrumento musical amplamente utilizado no passado.

Henry Koster, John Luccock, Spix e Martius, Rugendas, Paul Harro-Harring, Debret, Agassis e Robert Walsh trazem descrições detalhadas de instrumentos musicais utilizados por negro-mestiços escravizados e forros, entre os quais guitarras ou violas portuguesas. Muitas vezes predomina um tom depreciativo sobre tais musicalidades.

Walsh, ao se referir longamente às práticas culturais dos africanos e mestiços livres e escravizados as quais teve a oportunidade de presenciar, descreve alguns instrumentos musicais como a kalimba e a marimba, dando certa ênfase a um designado urucungo, também grafado com nome similar por Debret. Referindo-se à música feita por negros, ressalta:

Sua música utiliza vários instrumentos. O primeiro consiste numa espécie de guitarra tosca, feita com uma cabaça atada a uma vara, sobre a qual é esticada uma única corda feita de tripa, que é tocada com o auxílio de um toско arco feito de crina de cavalo. Três ou quatro notas muito plangentes se fazem ouvir quando é passado o dedo ao longo da corda. Geralmente o menestrel toca para um grupo de pessoas sentadas a sua volta, formando um círculo, as quais cantam em coro acompanhando a música (...).⁸

Encontramos algumas imagens que reiteram a presença de um instrumento de cordas tocado com arco de fricção, tal como o descrito por Walsh. Localizamos, no continente africano, vários cordofônicos de corda friccionada, utilizado atualmente no Senegal, na Guiné Bissau (onde é designado por nianieiro) e no Mali. Podemos inferir que os ancestrais dos praticantes desse fazer musical têm origem nas mesmas regiões do continente africano.

Registros de instrumento semelhante aparecem em outros viajantes, com leves diferenças na estrutura física e na maneira de se tocar. Contudo, tal documento interessa por ter, o autor, capturado e relatado, justamente, o ambiente do fazer musical onde o instrumento aparece como um suporte material. Walsh salienta um momento peculiar de um grupo de negros que se organiza em torno de um músico solista e interage com ele em forma de coro, ou seja, respondendo no canto à melodia desafiada pelo *griot*.

A tradição dos cantores denominados Domas é amplamente difundida na África central. Essa prática tem raízes fincadas em tempos imemoriais. São eles próprios os perpetuadores da memória ancestral, na medida em que, por meio da música, difundem fatos, personagens, elementos musicais e lingüísticos que encontram na musicalidade o suporte principal. Para alguns pesquisadores africanos, não é possível penetrar nas culturas e histórias da África sem conhecer e reconhecer a arte dos *griots*.

É consenso que, nas culturas africanas, assim como nas práticas culturais afro-brasileiras, a música tem papel relevante. Devemos avançar para a problematização de termos genéricos como música negra ou afro-brasileira. Perseguimos a localização de maneiras específicas de registro e transmissão que têm sido utilizadas pelas culturas musicais dos descendentes de africanos, tornando-se cada vez mais imprescindível identificar os suportes de tais musicalidades e quais papéis exercem na disseminação dos valores culturais próprios a cada grupo e a cada conjuntura temporal e espacial.

As práticas culturais engendradas pelas populações negras no Brasil, ao nosso olhar, são tão importantes quanto as vicissitudes da luta pela sobrevivência, a economia do tráfico, o sistema escravista e outros tantos temas já enfocados pela historiografia. Pensamos que tais musicalidades constituem um importante legado que, sem dúvida, tem a ver com as experiências geradas no contexto novo no qual as populações africanas se viram inseridas por via da diáspora, mas podem também ter sido resultado da manutenção de práticas e conhecimentos musicais africanos seculares, aqui reconstruídos.

O que busca então o historiador que retrocede seu olhar ao século XIX, ao focalizar as populações de origem africana e escolher suas musicalidades como temática?

O que nos instiga é pensar a historicidade das práticas em que as musicalidades surgem, permanecem, transformam-se ou desaparecem. Trata-se de um perscrutar sensível de fragmentos de sons ainda executados e outros que já não podem mais ser ouvidos. As gravuras denotam, além das danças dramáticas, cortejos rituais e festas, os instrumentos musicais cuja utilização foi abandonada, como as kalimbas, marimbas, violas e urucungos. Esses instrumentos musicais de cordas dedilhadas, tangidas e friccionadas somam-se aos inúmeros tambores recriados por africanos no Brasil. Trata-se de vastas e múltiplas culturas musicais, aqui denominadas musicalidades. Logo, musicalidade deixa de ser uma habilidade ou capacidade do indivíduo em relação à música, para transformar nossa pesquisa em conceito-chave, que abarca ao mesmo tempo o ato sonoro-musical e o fenômeno socio-cultural, em que esse é desencadeado, com todas as suas implicações contextuais.

Procuramos entrever parte do legado da cultura material, em que constam os instrumentos musicais africanos, silenciados pela repressão senhorial e eclesial, na ordenação estética da “boa música” cortesã e da boa conduta social e religiosa. Nessa estética não se enquadram os estrondosos “bataques”, “congós”, “lundus” e “pândegos” de pretos, sejam forros ou cativos. Ouvimos, ao longe, os fragmentos de cânticos de banzo dos recém-desembarcados nos depósitos do Valongo, antigo mercado de escravizados no centro da cidade do Rio de Janeiro imperial e estendemos nosso olhar para as Minas Gerais oitocentista.

As formas de religiosidade, as musicalidades, os costumes e as tradições fundadas na oralidade têm feito parte das questões colocadas no arcabouço dos pesquisadores que buscam pensar a História para além dos domínios da cultura letrada. Tais desafios nos colocam em conexão direta com preocupações e reflexões metodológicas de pesquisadores que tentam construir instrumentos de acesso à história de setores sociais urbanos ou rurais denominados populares, assim como das sociedades e dos grupos étnicos de cultura predominantemente orais, embora mantendo relações com as culturas letradas. A historiografia africana contemporânea figura, então, como uma possível referência.

Notas

* Músico e pesquisador, mestre e doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em História, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹ Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 59.

² Bhaba, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998, p. 7.

³ Pelos indícios encontrados nas gravuras e nas pesquisas de etnomusicologia, realizadas no Brasil e África, é possível dizer que este trabalho deve muito ao curso do professor Kazadi Mukuna, realizado na USP em 1998. Seu ponto de partida foram alguns dos textos e o material sonoro por ele disponibilizados. Mas o que de fato sugeriu a pertinência e viabilidade do projeto foi, especialmente, seu livro *Contribuição bantu na música popular brasileira*, resultado de uma pesquisa pioneira que buscou restabelecer certos vínculos entre a música feita no Brasil por descendentes de africanos e os grupos pertencentes ao tronco lingüístico denominado banto ou bantu. Estudos de etnomusicologia africana recentemente editados no Brasil permitem avançar no sentido de situar com maior precisão alguns indícios já apontados por Mukuna e também pelo pesquisador belga, Gerard Kubik, ainda nos anos 70. Num aprofundamento permitido por pesquisas de campo no Brasil e na África, poderíamos ter uma noção mais nítida das especificidades dos grupos étnicos africanos que contribuíram para a formação das musicalidades afro-brasileiras, rompendo para acrescentar algumas especificidades ao que tem sido denominado genericamente música negra.

⁴ Rugendas, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sergio Millet. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1989.

⁵ Bebey, F. Apud Jeandot, N. *Explorando o universo da música*. Scipione, São Paulo, 1990, p. 58.

⁶ Idem, p. 59.

⁷ Penteado, J. *Belenzinho 1910: retrato de uma época*. São Paulo, Martins, s. d.

⁸ Walsh, R. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. São Paulo, Edusp, 1985, p. 157.