



MUSICALIDADES AFRO-ATLÂNTICAS: AFINIDADES DESDE O PULSO CORPORAL COLETIVO¹

Elisabete de Fátima Farias Silva ²

RESUMO:

A partir do legado de distintos repertórios culturais africanos e afrodiáspóricos em circulação, as musicalidades afro-atlânticas recriam diversos modos de comunicação e organização espacial, propiciando experiências de criações (artísticas, epistemológicas e políticas) para além do logocentrismo da modernidade hegemônica e do discurso colonial eurocentrado. Voltar-nos para as concepções geográficas que reverberam das musicalidades afro-atlânticas possibilita, inclusive, problematizar os modos como a ciência geográfica instituída se aproximou das expressões culturais e dos tensionamentos transnacionais provocados desde a invenção da América. Discutimos entre experiências com grupos culturais e teóricos de diversos campos, como a presença da “negociação, jogo e política” nessas musicalidades perfaz no “corpo, festa, trabalho e brincadeira” em “sintonia, parceria e coletividade da composição à execução musical” modos e concepções geográficas em rede, trama e espiral, fundamentada na coletividade que reelabora continuamente estratégias sensíveis, destronando discursos que reduzem a cultura, o trabalho, a festa, o adulto e a vida à formulações gerais, de um discurso único e universal. Ao longo do artigo, destacamos o que para nós aparece como geográfico e que colabora com o repensar práticas e políticas, não apenas para a sociedade ou da sociedade, mas, sobretudo, como movimento de outros modos de fazer ciência menos cartesiano e mais relacional e situado nas múltiplas realidades que nos atravessam.

PALAVRAS-CHAVE: comunidades de tambor, culturas afrodiáspóricas, jogo, Muniz Sodré.

RESUMEN:

Partiendo del legado de diferentes repertorios culturales africanos y afrodiáspóricos en circulación, las musicalidades afroatlánticas recrean diferentes modos de comunicación y organización espacial, aportando experiencias de creaciones (artísticas, epistemológicas y políticas) más allá del logocentrismo de la modernidad hegemónica y del discurso colonial eurocéntrico. Remontarnos a las concepciones geográficas que reverberan desde las musicalidades afroatlánticas nos permite incluso cuestionar las formas en que la ciencia geográfica establecida abordó las expresiones culturales y las tensiones transnacionales provocadas desde la invención de América. Discutimos entre experiencias con grupos culturales y teóricos de diferentes campos, ya que la presencia de "negociación, juego y política" en estas musicalidades se compensa en "cuerpo, fiesta, trabajo y juego" en "sintonía, asociación y colectividad desde la composición hasta la música. Modos de performance y concepciones geográficas en red, trama y espiral, basados en la colectividad que reelabora continuamente estrategias sensibles, destronando discursos que reducen la cultura, el trabajo, las fiestas, los adultos y la vida a formulaciones generales, de un discurso único y universal. A lo largo del artículo destacamos lo que nos parece geográfico y que contribuye a repensar prácticas y políticas, no solo para la sociedad o la sociedad, sino, sobre todo, como un movimiento de otras formas de hacer ciencia menos cartesianas y más relacionales y situadas en las múltiples realidades que nos atraviesan.

PALABRAS CLAVE: comunidades de tambores, culturas afrodiáspóricas, juego, Muniz Sodré.

¹Artigo resultante da tese em elaboração “Saber-fazendo tambores com fogo: ancestralidade desde corpo-terra”, junto ao Instituto de Geografia, Unicamp, sob orientação do prof. Eduardo Marandola, com financiamento da CAPES.

² Licenciada e Bacharela em Geografia (UNESP, Ourinhos), Mestra em Geografia (UNESP, Rio Claro) e Doutoranda em Geografia (Unicamp). < lisafariasgeografia@gmail.com >.



ABSTRACT:

Based on the legacy of different African and Afrodiasporic cultural repertoires in circulation, Afro-Atlantic musicalities recreate different modes of communication and spatial organization, providing experiences of creations (artistic, epistemological and political) beyond the logocentrism of hegemonic modernity and colonial discourse Eurocentric. Going back to the geographical conceptions that reverberate from Afro-Atlantic musicalities also makes it possible to problematize the ways in which established geographical science approached cultural expressions and transnational tensions caused since the invention of America. We discussed between experiences with cultural and theoretical groups from different fields, as the presence of "negotiation, game and politics" in these musicalities makes up in "body, party, work and play" in "tuning, partnership and collectivity from composition to musical performance" modes and geographic conceptions in network, plot and spiral, based on the collectivity that continually re-elaborates sensitive strategies, dethroning discourses that reduce culture, work, parties, adults and life to general formulations, of a single and universal discourse. Throughout the article, we highlight what appears to us as geographical and which contributes to rethinking practices and policies, not only for society or society, but, above all, as a movement of other ways of doing science less Cartesian and more relational and situated in the multiple realities that cross us.

KEYWORDS: drum communities, afrodiasporic cultures, play, Muniz Sodré.

INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

A partir do legado de distintos repertórios culturais africanos e afrodiaspóricos em circulação, as musicalidades afro-atlânticas recriam diversos modos de comunicação e organização espacial, propiciando experiências de criações (artísticas, epistemológicas e políticas) para além do logocentrismo da modernidade hegemônica e do discurso colonial eurocentrado. Voltar-nos para as concepções geográficas que reverberam das musicalidades afro-atlânticas possibilita, inclusive, problematizar os modos como a ciência geográfica instituída se aproximou das expressões culturais e dos tensionamentos transnacionais provocados desde a invenção da América.

A discussão teórica apresentada no seguinte artigo articula como as musicalidades afroatlânticas ao trazerem em seu bojo a realização do fazer musical a partir e com a coletividade, composta por uma liturgia corporal desde a gestualidade e o cotidiano, provocam outras cartografias e relações geográficas não-hegemônicas.

Discutimos entre experiências com grupos culturais e teóricos de diversos campos, como a presença da “negociação, jogo e política” nessas musicalidades perfaz no “corpo, festa, trabalho e brincadeira” em “sintonia, parceria e coletividade da composição à execução musical” modos e concepções geográficas em rede, trama e espiral, fundamentada na coletividade que reelabora continuamente estratégias sensíveis, destronando discursos que reduzem a cultura, o trabalho, a festa, o adulto e a vida à formulações gerais, de um discurso único e universal.



A pesquisa em desenvolvimento foi aprovada pela Comissão de Ética da Unicamp (número do parecer 2.220.034) e conta com os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido assinados pelos participantes com a devida permissão do direito de uso de imagens e informações relatadas neste trabalho.

REFERENCIAL TEÓRICO

A escala referida na denominação “afro-atlântica” que adjetiva musicalidades, situa-as histórico e geograficamente, remetendo não apenas ao sistema de relações estabelecido forçosamente desde a empresa colonial escravista, nos séculos XV ao XIX, o qual engendrou a invenção da América (O’GORMAN, 1992) e da África (MUDIMBE, 2019), mas, sobretudo, às contínuas criações artísticas, epistemológicas e políticas que produzem e circulam conhecimentos diversos e plurais, respondendo à contemporaneidade

Enquanto escala geográfica, “afro-atlântica” não se limita a indicar um ponto do qual tudo parte e se ramifica, simplificando as inter-ações entre as pessoas e os lugares envolvidos em situações tão díspares ao longo desses séculos. Mesmo que sob o julgo comum da escravidão por séculos e da colonialidade ainda persistente (LANDER, 2005), diferentes respostas foram criadas entre essas grandes e várias Américas e Áfricas. Assim, cartografar “afro-atlântica” como uma seta unilateral, historicamente datada e geograficamente restrita a fluxos de África para o Brasil, no caso de nosso trabalho em específico, com uma postura de explicar um quadro congelado no tempo e no espaço limita demasiadamente as questões geográficas postas.

A Geografia científica aos moldes de argumentos teóricos de cunho deterministas, evolucionistas ou, mesmo, difusionistas, continua a produzir e reproduzir discursos que limitam o lugar de cada cultura e de cada corpo, fixando-as em espaços e territórios a priori, extensivamente localizáveis, sem considerar as multiescalidades, estratégias e negociações existentes que irrompem, subvertem e r-existem às lógicas científicas.

Ao mirarmos como as expressões culturais e, mais especificamente, as musicalidades afro-atlânticas, foram discutidas geograficamente encontramos o diálogo com campos como Etnologia, Musicologia, Antropologia, História, Sociologia. Sob distintas perspectivas e fundamentações, ao longo das décadas, a área Geografia-Música teve um alargamento considerável (PANITZ, 2012). Contudo, não é nossa intenção desdobrar esses estudos, mas tão só contextualizar a existência de muitas abordagens e entradas possíveis que ultrapassam as clássicas análises “cultura e espaço” e que, inclusive, provocam outros conceitos menos dicotômicos de conteúdo-forma e mais dinâmicos que expressem movimentos de inter-ação como geograficidade, historicidade e, no caso deste artigo, musicalidades.



“Musicalidade não é um recurso retórico, mas antes uma intencionalidade de situar social e historicamente os conhecimentos, instrumentos, performances, nos quais a música se encontra presente.” (SILVA, 2005, p. 153). Descreve o músico e historiador “Salloma” Salomão Jovino Da Silva, na tese “Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista” (2005) ou mesmo Rafael Galante, na dissertação “Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)”, defendida em 2015, com o objetivo de “historicizar a dimensão atlântica da história social destas musicalidades afro-brasileiras, criadas por africanos escravizados e seus descendentes durante o último século de escravismo e ao longo das primeiras décadas do período pós-abolição.” (GALANTE, 2015, p.15) ambos da História.

Principalmente da História Social, autores como Robert Slenes (1991-92, 2007) nos ajudam a cartografar narrativas afro-atlânticas. Existem ainda autores inclassificáveis como Muniz Sodré (1998, 2007, 2017, 2019) e Nei Lopes (2005, 2008) que desenham geografias diaspóricas, entre outros tantos pensadores que não geógrafos nos embasam geograficamente.

Ainda assim, pouquíssimo dessas leituras e reflexões teriam surgido em nós senão pela com-vivência e aprendizado com grupos culturais diversos que compartilham repertórios afrodiaspóricos como os de Congada, Batuque de Umbigada, Capoeira, mestres-artesãos de comunidades de tambor como do Tambor de Crioula e Samba de Cacete e segmentos religiosos da Umbanda e Candomblé, resignificando e destoando várias concepções que pregam realidades únicas e universais no discurso moderno colonial.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Negociação, jogo e política

Em “Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar”, o músico e antropólogo Luís Ferreira Makl (2011) adverte que o estudo de qualquer aspecto das culturas afro-brasileiras deve remontar progressivamente delas à África, e não o contrário, como tantas vezes é realizado em uma concepção atávica de projeção. O contato musical transatlântico conversa com repertórios de variadas matrizes, em distintos alinhamentos, fricções e tensões. Tanto as muitas Áfricas que foram dispersadas pelo Novo Mundo e, mesmo, na Europa, quanto pelas recriações realizadas em escala local, regional, nacional e, ainda, intra-nacional motivados pelos constantes diálogos diaspóricos, compõem o pluriverso que estamos a chamar de musicalidades afro-atlânticas.

Em contato com outros repertórios, inclusive europeus e ameríndios, as tensões e



alinhamentos configuram essas musicalidades. Os processos culturais envolvidos nesses diálogos, incluem fixações e sedimentações culturais e podem ser estudados desde perspectivas muito diferentes: “crioulizações culturais, na Antropologia; hibridizações, nos estudos Pós-Coloniais; formas estereofônicas, bilíngues e bifocais, na História Cultural; encruzilhadas dos caminhos de práticas e repertórios culturais, nos Estudos de Literatura Oral”, resume Makl (2011, p. 65). Daqui nos questionamos: como e em quais miradas o contato musical transatlântico tem sido estudado geograficamente? Qual a contribuição da Geografia a estes estudos? Que concepções geográficas as musicalidades afro-atlânticas nos despertam e nos permitem construir-tensionar epistemologias, cartografias, imaginários e políticas?

Esses questionamentos nos foram colocados desde o mestrado (SILVA, 2017) quando nos dedicamos a acompanhar um grupo de Congada no interior paulista e tivemos contato inicial com a manifestação Batuque de Umbigada³. A experiência entre corpos e lugares nos provocou pensar outras relações geográficas que extravasam a concepção linear, pontual e explicativa aplicada em grande parte da produção e reprodução da ciência geográfica.

As “visitas” que, tanto os grupos de Congada, quanto os de Batuque de Umbigada, realizavam entre si, por exemplo, geografam cartografias no interior paulista ao despontar cidades, praças, igrejas, terreiros e quintais com expressiva significância para essas culturas, articulando lugares, memórias e gerações que revivem a/na ancestralidade dos tambores. Essa rede desenhada pelos encontros de reconhecimento de lugares e lideranças marcantes no processo histórico é estabelecida por rotas e percursos tantos seculares quanto por reelaborações mais atuais, em parcerias firmadas, inclusive, com outras manifestações culturais afro-brasileiras, ampliando repertórios e fortalecendo laços entre as comunidades que se reconhecem como praticantes das musicalidades afro-atlânticas.

Essa trama desenhada pelos grupos enfatiza a deficiência em se compartimentar as manifestações culturais como se fossem totalmente alheias umas às outras, ou representá-las como se fossem pontos fixos no mapa sem contato com outros lugares e grupos, fixidez que pressupõe também um acabamento de algo imutável e indiferente as questões do seu tempo e lugar. As “visitas” também nos mostraram as fragilidades argumentativas em apartar sagrado do profano, o cultural do político, individual do coletivo, justamente por reelaborar suas práticas

³ Conhecida como Batuque de Umbigada, Tambu ou Caiumba. O primeiro termo foi propagado por folcloristas e antropólogos. Tambu é também o nome do maior e mais grave tambor tocado. Já Caiumba era o termo mais conhecido entre os praticantes, retomado em trabalhos acadêmicos do filósofo, doutor em Educação e batuqueiro Antonio Filogenio de Paula Junior (2019, 2020, 2021), que a entende como dança-rito praticada no oeste paulista, desde a chegada dos bantus escravizados, depositária de tradições orais e de uma “*práxis* filosófica de resistência que se contrapõe a uma lógica de modernidade”. (PAULA JUNIOR, 2019, p.08).



de acordo com a situação vivida: a música não é assim, com essa letra, nesse ritmo, com esse instrumentos, mas ela pode se tornar se for preciso. Para entrar na igreja ou no barracão ela troca de roupa, nos ensinou os batuqueiros mais velhos da Congada de São Benedito de Rio Claro/SP.

Semelhante discussão realiza Sodré (1998, p. 51 - 52) em “Samba, dono do corpo” ao mencionar que: “todo instrumento podia tornar-se musical: pratos, pentes, latas, caixas de fósforo” e “a organização própria do ritmo não impedia a abertura do processo musical à participação das pessoas, isto é, não separava radicalmente as instâncias de produção e de consumo, permitindo a intervenção de elementos novos, da surpresa, no circuito da festa.” Essa negociação, como abertura à diversidade, nos termos desse pensador, compõem os tantos modos de se relacionar com a musicalidade que, fundamentados na improvisação, ainda assim mantém-se sustentados nas bases de repetição das matrizes e elementos musicais e da hierarquia dos mais velhos que guiam esse jogo.

Dois pequenos trechos de umas das mais seminais obras de Sodré, original de 1988, “O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira”, nos apontam: “A força do conviver com a diversidade e integrar as diferenças sem perder o horizonte da matriz simbólica originária é a principal característica do jogo negro.” (SODRÉ, 2019, p.132). e “A improvisação é, precisamente, ativação da margem mítica que permite o confronto de uma instante real, imediato, particular (provindo de uma base matricial) com a temporalidade instituída pela vida social e produtiva” (SODRÉ, 2019, p.133). Para o autor, é justamente essa frequente negociação que impulsionou a “criação de espaços” e a “reterritorialização” de culturas negras em meio a tantas adversidades:

As congadas, cordões e com clubes, diversas festas profissionais ou dramáticas de origem africana representavam possibilidades temporárias desse penetrar coletivamente em território proibido tração eram reterritorialização e também asseguravam à presença de tempos e espaços civilizatórios diferentes. (SODRÉ, 2019, p.135).

Corpo, festa, trabalho e brincadeira

Makl (2011) e Paula Junior (2019, 2020, 2021) trazem concepções musicais que corroboram com a problematização citada acima de grupos culturais que perfazem outras relações espaciais, de trama, contato e encruzilhadas, e enfatizam a gestualidade e o fazer coletivo nas muitas artes musicais africanas em diáspora. A partir de suas pesquisas com o Candombe uruguaio e Congado brasileiro, Makl (2011, p.66) menciona: “Sustento o entendimento de que a música é produzida, desde o gesto, pelos corpos em movimento; [...] os



movimentos que fazemos conscientemente vão sendo internalizados e ficam invisíveis quando incorporados, saindo do foco de nossa atenção consciente.” Ao trazer a produção/compreensão da música para o corpo, desde os gestos cotidianos apreendidos e incorporados, Makl (2011) indica como a proximidade com a música permeia o cotidiano dos praticantes dessas manifestações culturais e media as relações entre diferentes gerações que ensinam-aprendem umas com as outras desde cedo o jogo e a negociação como problematiza Sodré em várias obras (1998, 2017, 2019).

Seja na vivência familiar ou intra-comunidade, em festas, “visitas” e encontros com outras manifestações culturais afins, as musicalidades afro-atlânticas constituem em sua base uma “escola” que ensina não apenas elementos técnicos da música, como valores e concepções histórico-geográficas, espirituais e políticas compartilhados pelo grupo. O batuqueiro de Caiumba, em Piracicaba, interior paulista, e filósofo aponta que: “As danças africanas e afro-brasileiras são, muitas delas, narrativas corporais de textos seculares, alguns milenares, ditado pelos tambores e manifestos na oralidade.” (PAULA JUNIOR, 2019, p. 113).

Ao abordar “saberes da ginga”, tão expressivos na movimentação e filosofia da capoeira e na coroação do congado, a historiadora Mariana Fonseca discute memórias e representações que envolvem a personagem histórica Nzinga/ Njinga Mbandi, conhecida como Rainha Ginga. Soberana guerreira que viveu na região de Matamba, atual Angola, no século XVII, e uniu diferentes povos em suas campanhas de resistência frente à conquista portuguesa, sendo um mito revivido até os dias atuais em corporeidades e musicalidades afro-atlânticas. Ao abordar a movimentação da capoeira, Fonseca (2018) reitera o que enfatizado mais acima quanto à produção, registro e circulação da história e da geografia desses repertórios culturais pelas pessoas, grupos e comunidades afrodiáspóricas:

Nem sempre a linguagem verbal foi adotada, a memória, que foi duramente silenciada, arrumou outras formas de se perpetuar através dos gestos, da performance. Onde as palavras não puderam ser ditas - quiçá cantadas - o corpo manifestou o conhecimento. Os movimentos corporais, acompanhados por instrumentos musicais, ensinam sabedorias, histórias, revelam sentimentos e lições. (FONSECA, 2018, p.191).

Sodré (2017, p.115) elabora essa situação como “liturgia corporal”, a partir de sua vivência e estudos no candomblé como Obá de Xangô do Axé Opô Afonjá, da capital baiana, que se constitui como pregnância ancestral do fazer coletivo presente nos modos de se relacionar com as musicalidades, no cantar/dançar/tocar.

Essa formação e circulação de valores e saberes presentes desde os corpos, entre os corpos, incorporada, motiva e revive nas comunidades a dimensão afro-atlântica de contar/cantar



sua própria história e geografia. Durante o doutoramento, tivemos a oportunidade de ter contato com participantes de outras manifestações culturais brasileiras do universo Bantu (LOPES, 2008; SLENES, 2007) que, desde o seio familiar foram ensinados a com-viver entre tambores. Foi um ponto comum no relato desses participante, por exemplo, o fato de as musicalidades motivarem-lhes à escolha profissional. Formaram-se músicos, capoeiristas, dançarinos, atletas, professores, artesãos, artistas visuais, líderes religiosos, entre outros.

O músico e geógrafo Dozena (2020, p.07) interpreta frente as Comunidades de Tambores que nesses processos de identificação, “notamos igualmente uma propensão a estima do regional e das raízes locais de cada comunidade.” Para ele, “Há na atualidade, o redescobrimento e a reinvenção de muitos ritmos e estilos musicais, principalmente por jovens músicos e produtores culturais; que revigoram e/ou reinventam as tradições populares.” Tal redescoberta e reinvenção que se faz enquanto processo histórico de luta e, mesmo, como resposta as demandas atuais de outras possibilidades de inserção e circulação desses saberes no ensino, na política e, inclusive, pela abertura do mercado a essas “tradições populares” – ainda que com muitas ressalvas. Disso, destacamos como as musicalidades afro-atlânticas há muitos séculos motivam/são motivadas, inclusive, sob a ótica da formação profissional e realização no mundo do trabalho.

Durante o mestrado (SILVA, 2016) já havíamos nos questionado como a ideia de festa era, em grande parte das pesquisas em geografia, ligada ao lazer enquanto suspensão do tempo, sendo que, para nós, ela parecia mais próxima do jogo, como entende Sodré (2019), tensão, conflito, construção de conhecimento e afirmação de laços – ou seja, festa como política.

Ainda assim, também a ideia de festa nas manifestações culturais que tem por base musicalidades afro-atlânticas se afinizam com o trabalho em uma lógica que destoa da tradição moderna capitalizada e esvaziada de seu significado atrelado à vida e resumida em capital. Para Sodré (2017), as culturas negros-africanas diaspóricas praticam a negociação e disso suas performances são capazes de pôr em diálogo diversos repertórios. Devemos nos distanciar da ideia de negócio “apenas pelo vezo moralista das trocas comandadas pelo capital e sim como também a troca simbólica de dar-receber-devolver, aberta ao encontro e à luta na diversidade.” É precisamente o que define com “pensar nagô”, afirma Sodré (2017, p. 24).

Ainda sobre festa, no artigo “A cultura como crise”, Sodré (2007, p.18) problematiza que: “Na economia política, festa pode ser apenas camuflagem da miséria. Assim, tem cabido aos megaeventos a tarefa de produzir projetos cada vez mais espetaculares, como estratégia de atração de investimentos para as cidades, alienando essas cidades da vida cotidiana das pessoas.” Por isso, o autor defende que o megaevento não é propriamente uma festa no sentido



de “troca fundacional ou de expressão do querer viver em comum, mas um esquema operativo a serviço de grandes corporações, destinado a reconfigurar o espaço urbano e a projetar a sua imagem em termos de atratividade econômica.”.

Compartilhando dessa reflexão e, principalmente, pela com-vivência e relato de alguns grupos culturais, trazemos festa enquanto encontro, evento menos institucionalizado e burocrático, ou seja, não a espetacularização patrocinada pela barganha das políticas culturalistas dos estados ou da igreja, mas, sobretudo, a festa dos quintais, as visitas entre os grupo e as comemorações organizadas pelas próprias comunidades. Momentos de “brincar o samba”, como nos diziam os mestres-artesãos do Samba de Cacete, no Pará, ao mencionar como a brincadeira é coisa séria.

A brincadeira é um contraponto a austeridade racionalizada do trabalho propagada no discurso moderno colonial que confina o adulto, o tempo e o espaço a uma visão produtivista e fragmentada. O trabalho segue o tempo da produção para a geração de capital, enquanto o lazer o do ócio. Existem lugares, faixas etárias e situações apropriadas para cada uma das ações. Entretanto, brincar o samba destrona essa racionalização e mobiliza o jogo, a manha, a relação intrínseca e simultânea de afeto e política (SODRÉ, 2019). Os brincantes das tantas manifestações culturais jogam na rima/dança/toque como quem brinca e, na seriedade de estar crescido animam e revivem os velhos nas crianças e as crianças nos velhos, por uma concepção espiralar de convivência ambivalente entre tempos e lugares. A brincadeira também tem golpe! Não é ingênua, aleatória, para passar o tempo ou apenas aliviar o cansaço e sofrimento em mais um tempo fragmentado que seria a ideia de festa como suspensão. Brincar nesse caso é conexão, estar atento, aberto mas sabendo fechar, desviar, atacar, gingar. Com as musicalidades afro-atlânticas, a festa também é trabalho e escola, mas sob outras concepções que não as ditadas pela modernidade eurocentrada.

“Quando se aproxima da energia presente na festa da caiumba, é perceptível esse universo mágico [de reencantamento no rito espiritual que vitaliza]. A vitalidade manifesta nas pessoas não permite que elas possam ser concebidas em seu tempo cronológico.” Aponta Paula Junior (2021, p.33-34) ao abordar as comunidades de Batuque de Umbigada/Caiumba do oeste paulista e nomear vários de seus mais velhos e mais velhas que brincam ensinando a tradição:

Os batuqueiros Bomba, Fião e Tô são baluartes da cultura afro-paulista e juntos representam uma tradição ancestral que percorre as veias da família. A alegria desses meninos de mais de sessenta anos ao entrarem na caiumba não é menor que a de uma criança brincando em um dia de aniversário. Esa energia mantinha os negros vivos, apesar das adversidades, e fortalecida a união para se caminhar juntos com calma, um sustentando o outro, um apoiando o outro



nos momentos de maior dificuldade: sorrindo e brincando em todos os momentos em que esses encontros podiam ser celebrados. Essa é a máxima do ubuntu como filosofia bantu. (PAULA JUNIOR, 2021, p. 35)

Sintonia, parceira e coletividade da composição à execução musical

Makl (2011) aborda o contato musical transatlântico quanto às mutações e persistências no Novo Mundo, sua concepção de música e musicalidades desperta esse corpo todo que se toca nas composições coletivas. Essas culturas produzidas no encontro se afinizam, sobretudo, no sistema de chamada-e-reposta (antífona) e de polirritmia, “constitutivas das principais características formais das práticas musicais negras, que, junto com a improvisação constituem as chaves interpretativas para compreensão dessas práticas artísticas.” (MAKL, 2011, p. 62).

“No fazer da música, ao sintonizarmos com os nossos parceiros, não somente intervém a percepção auditiva, o ouvido, mas também a percepção visual do gesto.” E vendo-se parceiros e em parceria com a música, “A atenção passa do próprio movimento para a sintonização com os movimentos e os sons dos parceiros.” A energia alimenta não só o movimento exigido, “mas também sustenta nossa atenção; exteriorizada, essa energia sintoniza em forma vibratória com os demais músicos, circulando no coletivo em forma de ráfagas e rastros de energia, se manifestando na intensidade e na velocidade da execução musical.” (MAKL, 2011, p.65).

O descentramento do pulso individual em face de uma dimensão coletiva construída toque dos tambores é também sentido na percepção do tempo “Vivenciamos nessas formas de performance musical uma ruptura, não do tempo em si, mas de uma concepção linear e consecutiva do tempo.” E com o aprendizado coletivo surge uma outra concepção, circular e espiralar do tempo. De um tempo isocrônico e homocrônico, como na música europeia pós-renascentista, aparece um tempo interacional como processo de construção coletiva: “O foco nesse modelo de performance parcialmente desloca o interesse pela textualidade, trazendo as experiências corporais um tanto imersas em múltiplas e inevitáveis significações culturais.” (MAKL, 2011, p.68).

O momento de performance significa, portanto, uma ação circular, um instante presente que restitui o passado ao mesmo tempo em que nele se apoia – acervos de sons, padrões, modos de tocar, saber fazer – projetando-se ao futuro. Ação circular, pois, por meio da performance, a memória coletiva (re)inscreve-se nos corpos que a registram, transmite e modificam (MAKL, 2011, p. 66).

Tocar coletivamente exige uma sintonia e interação com os diferentes padrões e sons produzidos pelos músicos parceiros. Ainda assim, o coletivo é aberto à improvisação, em uma marca que se sobressai. Na lógica de tocar coletivamente, a improvisação “se distancia do



passado ao desenvolver um pensamento musical e elevar-se na possibilidade de criação de novos sons e “palavras” musicais, ainda que sempre sujeitos à avaliação dos mais experientes do grupo.”, avalia Makl (2011, p.66). O coletivo que se auto-organiza é uma questão importante para Makl quanto as contribuições Bantus. “Trata-se, ao contrário, de modelos de auto-organização e auto-regulação coletivas, sem a intervenção de um indivíduo-regente como acontece na música orquestral europeia.” (MAKL, 2011, p.67).

Nas musicalidades afro-atlânticas, os modos de conceber, produzir e circular as composições musicais, no cantar/dançar/tocar, percorrem as parcerias, sintonia e afinidades entre companheiros de roda. Foi o que percebemos, por exemplo, com os mestres-artesãos paraenses do Samba de Cacete, que conhecemos por ocasião da pesquisa de doutorado que estamos envolvidos, no ano de 2017. Fazendo questão de nomear os companheiros, os mestres-artesãos diziam que não produzem seus tamboros sozinhos. Rodeados por familiares e integrantes dos grupos, como família extensa agregada por afinidade, os artesãos nos contavam com quem aprenderam, com quem fizeram esse ou aquele tamboro que demandava atenção especial e, também, quem os ajudava sempre no ritual de enroustir - tarefa árdua de esticar e pregar o couro no tronco de madeira e responsável por dar qualidade à voz -, ou, ainda, quais eram os companheiros com quem compunham modinhas e casavam a voz nas brincadeiras do Samba.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo procuramos articular experiências vivenciadas com grupos culturais que perfazem musicalidades afroatlânticas e teorias de diversos campos que dialogam com o universo dos sons, músicas e musicalidades, não para confirmar as primeiras nas segundas, como se a experiência e, principalmente, a própria existencialidade dessas culturas vivas dependessem da teoria para examiná-la, ratificá-la e verificá-la, ou exemplificar as segundas com as primeiras, como se as múltiplas realidades coubessem em formulações gerais. Articulamos para tensionar os limites e versar-com as bordas, em trama e contato, para borrar fronteiras que a colonialidade persiste em hierarquizar.

Nos subitens acima, destacamos o que para nós aparece como geográfico e que colabora com o repensar práticas e políticas, não apenas para a sociedade ou da sociedade, mas, sobretudo, como movimento de outros modos de fazer ciência menos cartesiano e mais relacional e situado nas múltiplas realidades que nos atravessam e perfazem respostas contra-hegemônicas: negociando, trabalhando, brincando, sintonizando e compondo musicalidades em rede, desde o pulso corporal coletivo.



REFERÊNCIAS

- DOZENA, Alessandro. As Comunidades do Tambor brasileiras como patrimônio latino-americano. **Posición**. Instituto de Investigaciones Geográficas, Universidad Nacional de Luján, Argentina. v. 4, p.1 - 16, dez. 2020. Disponível em: <https://716132a6-9cf5-45de-baee-6a15e46210f7.filesusr.com/ugd/df634b_6cb929d801f440e3ad44dfec2dd9812a.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2021.
- FONSECA, Mariana Bracks. **Ginga de Angola**: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2018.
- GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupópia da cuíca**: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX). Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2015.
- LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. **Revista Espaço Acadêmico**, Uberlândia, n. 50, p. 1 - 11, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1370/1240>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- MAKL, Luís Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra travessia**, Florianópolis/SC, n.11, p. 55 - 70, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55/1805>>. Acesso em 26 fev. 2018.
- MUDIMBE, Valentin-Yves. **A invenção da África**: gnose, filosofia e ordem do conhecimento. RIBEIRO, Fábio (trad.). Petrópolis/RJ: Vozes, 2019.
- O’GORMAN, Edmundo. **A invenção da África**: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir. CORRÊA, Ana Maria Martinez; BELLOTTO, Manoel (trads.). São Paulo/SP: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Batuque de Umbigada: cultura e tradição no oeste paulista. In: RIBEIRO, Alessandra; PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio; SALES, Rosa Pires. **Ngoma chamou! Batuques em terreiros paulistas**. Rio de Janeiro: Malê, 2021. p.19 – 60.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Caiumba: ética e estética bantu no oeste paulista. **Artefilosofia**, v. 15, n. 28, p. 46 - 65, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/2160/3211>>. Acesso em 02 mar. 2021.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Filosofia afro-brasileira**: epistemologia, cultura e educação na Caiumba Paulista. Tese (Doutorado em Educação). Pós-Graduação em Educação, Universidade Metodista de Piracicaba/SP, UNIMEP, 2019.
- SILVA, Elisabete de Fátima Farias. **Entre corpos e lugares**: experiências com a Congada e o Tambu em Rio Claro/SP. 2016. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Rio Claro/SP, 2016.
- SILVA, “Saloma” Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite**: musicalidades africanas no Brasil oitocentista. Tese (doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC, São Paulo, 2005.



SLENES, Robert Wayne. “Eu venho de longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do Jongo** - as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2007. p. 109 - 158.

SLENES, Robert Wayne. Malungo, Ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, v. 12, p. 48 - 67, 1991-92. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25575>>. Acesso em 12 maio 2019.

SODRÉ, Muniz. A cultura como crise. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 10, n. 1, p. 11 - 22, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://afroasia.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24535/15437>>. Acesso em 02 set. 2021.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998.