



Africanias em encruzilhada: a presença preta na música vocal de concerto - um relato autoetnográfico

Andrea Adour 

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

andreaadour@musica.ufrj.br

Paulo Maria 

pauloandré43@hotmail.com

ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal

Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina

License: "CC by 4.0"

Enviado: 20.09.2023

Aceito: 29.10.2023

Publicado: 01.12.2023

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14783647>

RESUMO: Este trabalho descreve os caminhos percorridos na pesquisa, preparação e *performance* de um recital afro-centrado, a partir de abordagem metodológica desenvolvida pelo grupo de pesquisa Africanias UFRJ, cruzando informações a respeito da peça selecionada (obra, compositor ou letrista) com a ementa e o programa curricular obrigatório do curso de bacharelado em canto. Foram selecionadas obras que apresentassem um dos seguintes aspectos: traços linguísticos, discursivos, musicais ou histórico-documentais que assegurassem a representatividade preta na música vocal de concerto. Além disso, foi realizada uma autoetnografia do recital, registrada em diário de campo. Com este trabalho, ilustramos a importância de, a partir de diferentes epistemologias, trazer perspectivas e abordagens para a *performance* da música vocal, ampliando as possibilidades desse campo de saber.

PALAVRAS-CHAVE: Africanias. Música Vocal Brasileira. Música afro-brasileira. *Performance*.

Africanias at a crossroads, the black presence in concert vocal music: an autoethnographic report

ABSTRACT: The current paper describes the paths taken in the research, preparation and performance of an Afro-centered recital, based on a methodological approach developed by the research group Africanias UFRJ, crossing information about the selected piece (work, composer or lyricist) with the menu and the mandatory curriculum program for the bachelor's degree in singing. Works were selected that presented one of the following aspects: linguistic, discursive, musical or historical-documentary features that ensured black representation in concert vocal music. Furthermore, an autoethnography of the recital was carried out, recorded in a field diary. With this work, we illustrate the importance of, from different epistemologies, bringing perspectives and approaches to the performance of vocal music, expanding the possibilities of this field of knowledge.

KEYWORDS: Africanias. Brazilian Vocal Music. Afro-Brazilian music. Performance.



1.Introdução e dados sobre o Grupo de Pesquisa e Extensão Africanias

Este trabalho descreve as etapas da elaboração de um recital de formatura em Canto, a partir de uma perspectiva decolonial, tanto do repertório quanto da metodologia de formação de um aluno, dialogando com a proposta curricular em vigor no curso de Bacharelado em canto da UFRJ e com o acervo das diversas literaturas a respeito de repertório e tratados de canto disponíveis. Nesse sentido, este artigo relata o processo da preparação ao aluno Paulo Maria (2000), que também assina sua autoria.

Paulo Maria ingressou, aos 15 anos, no Projeto de Extensão Africanias e Grupo de Pesquisa Africanias da UFRJ, e foi iniciado técnica e artisticamente a partir do cantar em português, culminando com o seu recital de formatura realizado, aos 23 anos, no dia 28 de abril de 2023, às 19h, no Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música da UFRJ. O trabalho de preparação final teve a duração de dois períodos. Entretanto, Paulo Maria, é desde 2018, bolsista e pesquisador do Projeto Africanias. O recital gerou dois produtos: o Programa de concerto e a gravação do recital, ambos disponíveis nos endereços: https://drive.google.com/drive/folders/1jK6ZlafjWdiIfexL13lu_no_s71FDOxo?usp=sharing e https://www.youtube.com/playlist?list=PLTb7cKB_qhwB6T2Ta6BYvIQ-38sfTbyjh).

O Grupo de Pesquisa e Extensão Africanias é vinculado ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da Escola de Música (EM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e cadastrado como Projeto de Extensão na Pró-reitoria de Extensão (PR5) da mesma universidade. Integrado por pesquisadores e intérpretes de diferentes áreas, graus de formação e distintas instituições, o grupo investiga a presença do legado africano nos variados gêneros e épocas da música vocal brasileira. O primeiro ponto de interesse do grupo é a formação do português brasileiro a partir das línguas africanas e indígenas e seu uso na pronúncia, prosódia, fraseologia e rítmica da música vocal brasileira.

Diversos povos africanos, de diferentes etnias, línguas e culturas, no Brasil se encontraram, entoaram seus cantos e construíram seus instrumentos, manifestando sua

presença em sons no novo mundo, em africanias. Este encontro, contudo, não se deu de forma voluntária, e sim violenta, tendo como consequência uma ação de resistência e ressignificação, constituindo uma cultura, na diáspora africana nas Américas, a partir de suas memórias, ao que o ensaísta martinicano GLISSANT (2005) chama de *rastro*:

O ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua...O que acontece com esse migrante? Ele recompõe, através de rastros/resíduos, uma língua e manifestações artísticas que poderíamos dizer válidas para todos....O africano deportado....criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, a partir dos pensamentos do rastro/resíduo que lhe restavam (GLISSANT, 2005: 19, 20).

A produção artística e cultural dos diferentes povos africanos em encontro com os povos que aqui habitavam e os portugueses pode, nesse sentido, ser entendida como transcultural. É a partir desta perspectiva que a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro designa o termo africanias, enquanto:

A bagagem linguístico-cultural submergida no inconsciente iconográfico do contingente humano negro-africano, entrado no Brasil em escravidão, que se faz perceptível na língua, na música, na dança, na religiosidade, no modo de ser e ver o mundo, e, no decorrer dos séculos, como forma de resistência e de continuidade cultural na opressão, transformaram-se e converteram-se em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que nos identifica como brasileiros (CASTRO, 2018: 107).

Somando a isso, o encontro dos saberes dessa diversidade de povos com os povos indígenas, Lelia Gonzalez denomina de amefricania:

Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de origem geográfica e sobretudo da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o t pelo d para aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: Améfrica Ladina. Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas os "pretos" e os "pardos" do IBGE) são ladinoamefricanos. (GONZALES, 1988: 69)

Nesse sentido, podemos entender que a música vocal brasileira está repleta de rastros e sonoridades dessas amefricanias, inseridos no campo de interesse de diversos compositores, em diferentes gêneros e estilos musicais, possibilitando a

composição de amplo repertório no qual podemos perceber o eco da presença africana, tanto no texto literário, quanto na canção. Entretanto, esse repertório é muitas vezes mal compreendido em muitos aspectos. O primeiro deles é o preconceito com culturas de origem africanas e indígenas, em decorrência da nossa história político-social. O segundo é a presença de um vocabulário dessas tradições que, ou não seguem a gramática normativa ou apresentam grande número de vocábulos de línguas desses povos. Muitas vezes, uma mesma canção, há a presença tanto de vocábulos do português quanto de línguas distintas africanas e indígenas, sendo muito difícil sua tradução exata. Desse modo, este projeto de pesquisa e extensão visa tanto o estudo e a compilação de obras da música vocal brasileira, bem como a formação do cantor a partir das diferentes línguas vernáculas, incluindo o português brasileiro.

No âmbito da extensão, graduação e pós-graduação, o grupo de pesquisa e extensão Africanias propõe entender o repertório vocal a partir da perspectiva decolonial, que contribua para a ampliação do olhar para as diferentes culturas, e foi a partir desse entendimento que propomos um modelo de recital que tivesse como fio condutor as africanias e suas encruzilhadas.

2.Preparando o recital: a encruzilhada

A preparação do recital foi realizada seguindo os seguintes aspectos: a seleção do repertório a partir das pesquisas realizadas, a preparação da *performance*, a construção do Programa de concerto e a autoetnografia - diário de campo feito por Paulo Maria. Nessa autoetnografia, Paulo Maria demonstra o impacto de trabalhar, enquanto homem preto, um repertório afro-centrado num processo de resignificação e reencontro de raízes, num espaço costumeiramente ocupado pela música ocidental branca, onde historicamente a pessoa preta foi invisibilizada, oprimida e subalternizada. O recital foi dividido em duas partes, a primeira em torno do português e línguas vernáculas e a segunda dialogando com as africanias em outras esferas (na música europeia e na estadunidense).

Adotamos o conceito de encruzilhada proposto por MARTINS (1997) para entender a multiplicidade e convergência desse repertório, e fortalecemos alguns critérios: que deveríamos focar nos autores ou letristas pretos, que os elementos

discursivos deveriam expressar a presença preta tanto na história quanto na sociedade, que no repertório selecionado fosse contemplado textos em línguas africanas presentes na diáspora.

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (MARTINS, 1997: 28).

A primeira parte da pesquisa consistiu em consultar as biografias de diferentes compositores e letristas pretos, realizar levantamento no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHeCaB, que trouxesse texto contendo léxico africano ou contribuições no português brasileiro de línguas africanas, realizar um levantamento de textos de óperas e canções que narrassem a presença preta, realizar uma estreia mundial com composição e texto de autor preto.

Para nos guiar na busca do repertório, seguimos metodologia pela qual o repertório selecionado deveria ecoar pelo menos um dos seguintes critérios:

- Traços linguísticos (léxico africano ou indígena e ou modificação morfo-fonêmica ou morfo-sintática do português brasileiro pelo contato com estas línguas, exemplos: paia/palha, os menino/os meninos, a gente come/nós comemos, etc);
- Traços Discursivos (temática e ou personagens que apontassem a presença africana e indígena no Brasil);
- Traços musicais (presença de ritmos, melodias ou harmonias atribuídos à presença africana e indígena pelos pesquisadores em suas coletas, transcrições, estudos de rítmica, etc);
- Traços híbridos (mistura de traços linguísticos, discursivos, musicais, através de brincadeiras com palavras ou vocalizações).

Destacamos a importância do texto literário como guia para este olhar decolonial do repertório. A presença de um texto amefricano faz suscitar sonoridades dessas tradições, pois em geral é o texto que confere ao compositor as possibilidades de ambientações sonoras. Essa ambientação é ficcional, ou seja, ela não é a transposição

direta da sonoridade da tradição, mesmo quando há uma transcrição. O grupo de pesquisa Africanias percebe uma diferença fundamental entre canto e canção, ao buscar entender estas transposições de cultura geradas por estes recortes:

(...) na tradição africana as relações entre música e memória são tão latentes que distanciam-se de possíveis adjetivações: música é. O canto é, e manifesta em seu fenômeno sonoro a memória e a tradição, enquanto legado. A ideia de canção com início, meio e fim, advinda da tradição da música da Europa Ocidental, parece distanciar-se na tradição africana. Por esta razão, parece que podemos distinguir a palavra canto da palavra canção, afim de demonstrar que o canto é uma ação que ocorre no fenômeno poético e em presença de seus participantes. Ao contrário, a canção, como sistema fechado, nem sempre comporta a ação e o desejo de cantar, apresentando-se com mais estaticidade e sendo assim mais passiva com relação ao mercado. Portanto compreendo o canto como uma ação dinâmica do acontecimento e a canção como o resultado deste acontecimento, ou seja, a canção já foi canto, porém o canto é. O canto parece estar para além da realização do som, habitando também os silêncios. Nas pausas, há canto, pois ao canto pertence a expectativa, reforçando a ideia de continuidade (ADOUR DA CAMARA, 2014: 1).

Assim, passamos para a pesquisa e escolha do repertório brasileiro, em português e línguas vernáculas.

2.1 Pesquisa do repertório: compositor brasileiro, português e vernáculas

A primeira ação que realizamos para a construção do repertório específico para o recital de formatura foi o estudo das ementas do curso de Bacharelado em canto, uma vez que pretendíamos realizar um recital a partir de uma epistemologia decolonial. Havia um cadastro com todas as ementas anteriores e a atual, ainda não disponibilizada no site da instituição, porém já aprovada. Um dos aspectos que chamou nossa atenção foi o fato de que as ementas do curso de Bacharelado em Canto da UFRJ mais atualizadas definem o seguinte a respeito do repertório "brasileiro": que do primeiro período ao quarto período é obrigatória uma peça de compositor brasileiro em vernáculo e, do quinto período em diante, uma peça de compositor brasileiro.

A partir daí, inferimos a necessidade de entender exatamente o que significa uma peça em vernáculo. De fato, os compositores podem utilizar textos em diferentes línguas para a sua composição, e, nesse caso, podemos supor que os primeiros períodos

ficariam restritos às peças referentes ao vernáculo. Nesse sentido, o que seria vernáculo?

Essa questão foi amplamente discutida no âmbito da legislação jurídica brasileira por CHINI e CAETANO, que afirmam:

A língua portuguesa é uma língua de cultura ou de ciência; requer, para tanto, o domínio da Gramática Normativa, gênero discursivo em que a unidade linguística é compendiada sobre as diversidades discursivas; tem como padrão a modalidade escrita, no registro formal, escolar, letrado, tenso; é a língua comum e a língua oficial do território brasileiro; é a língua em que se escrevem documentos oficiais, científicos, de chancelaria, históricos, escolares; não pode – e não deve – ser confundida com a imprecisão terminológica que o conceito de “vernáculo”, timbrado no Código de Processo Civil de 1973, poderia acarretar, com sérios prejuízos, quicá insolúveis, ao Julgador (CHINI, CAETANO, 2020: 139).

Estes autores afirmam que a língua vernácula expressa no código de processo Civil de 1973 gerou a controversa, uma vez que língua vernácula é língua falada, enunciada, ou oral, e aponta as correções no Novo Código Civil em 2015. Ou seja, no Código Civil de 1973, aparecia descrito no artigo 156: "em todos os atos e termos do processo é obrigatório o uso do vernáculo" (Antigo CPC, Lei 5869/1973) e no Código de 2015 o artigo 192 realiza a modificação: “em todos os atos e termos do processo é obrigatório o uso da língua portuguesa” (Novo CPC, Lei 13.105/2015). A Constituição brasileira de 1988 coloca a língua portuguesa como oficial. Ainda sobre a questão do que seria vernáculo, trazemos a concepção de Houaiss, também apontada pelos autores:

Na extensão do nosso território, podemos dizer que é uma língua comum, que subsiste como tal para a imensa maioria da população, embora saibamos que é um grande número de minorias linguísticas aqui conviventes. Na prática, podemos dizer que nossa língua aqui considerada é a *vernacula* – a que se aprende em casa a partir do nascimento – para a grande maioria, havendo minorias que têm vernáculos próprios (e cuja segunda língua é a da maioria). O Brasil apresenta-se, sob tal visão, como uma imensa maioria de unilíngues – pois ou só falam a nossa língua comum ou só falam sua língua indígena – e pequenas (mais ou menos) minorias bilíngues – pois falam o “seu” vernáculo e a “nossa” comum” (HOUAISS, 1999: 9-11).

Nesse sentido, HOUAISS (1999) afirma haver outros vernáculos. Nesse sentido, acrescentamos as línguas indígenas, que são também objeto de estudo. E quanto às línguas africanas usadas no Brasil? A competência dessas línguas está no campo simbólico, pois já não são mais faladas e estão reservadas a espaços específicos, uma vez que foram oprimidas e colocadas em clandestinidade. Nesses espaços secretos, as

línguas africanas circulam não com a competência linguística do cotidiano e sim da comunidade e do sagrado. BONVINI (2008) nos auxilia:

As antigas línguas, principalmente as veiculares (quimbundo, "mina", iorubá) foram confinadas a um uso "interno", específico de uma determinada população, como ferramentas de preservação identitária, de autodefesa e de sua afirmação como grupo. Elas foram "refuncionalizadas" como línguas de especialidade num contexto de clandestinidade, aprendidas ou transmitidas, seja sob a forma de línguas culturais reservadas aos cultos ditos afro-brasileiros, seja sob a forma de línguas "secretas". São também vernáculos, bem como outras possíveis que ocorrem em comunidades germânicas, nipônicas, entre outras no Brasil (BONVINI, 2008: 50).

Inspirados por essas reflexões, retornamos aos estudos das ementas do curso de bacharelado em canto: consideramos que as atualizadas, que integram as linhas vernáculos, atendem à perspectiva decolonial, pois remetem às diferentes tradições orais brasileiras, incluindo as indígenas e africanas, reforçando no conjunto curricular a diversidade cultural do nosso território.

Outro aspecto importante em que o ementário está calcado é a abrangência do repertório. A partir do quinto período, é obrigatória a escolha de peças de acordo com as temporalidades seguintes: duas peças até 1830, 2 entre 1830 e 1930, uma peça pós 1930 e uma peça de compositor brasileiro. Mais uma vez, percebemos que haveria a possibilidade de ecoarmos uma grande diversidade de repertório e construir uma abordagem diferente da usual, a partir das africanias. Vale informar que a tradição de formação dos cantores líricos no Brasil segue parâmetros que espelham o modelo europeu, incluindo a ênfase em um repertório euro-centrado. Contudo, isso é um olhar, visto que é possível pensar a partir de outra perspectiva e aprofundar os estudos dos alunos de maneira decolonial.

Dessa maneira, passamos para a pesquisa e escolha do repertório de compositores brasileiros utilizando recursos metodológicos descritos: traços linguísticos, discursivos, musicais e híbridos. Para cada peça construída, foi elaborada uma justificativa de porque havia sido selecionada, explicando a escolha dentro do escopo metodológica já explicitado. As peças de compositores brasileiros, em português e vernáculos selecionadas foram as seguintes - acompanhadas de suas devidas justificativas, extraídas do diário de campo de Paulo Maria:

Qui sedes ad desterram patris (Missa em mi bemol) (1811), música de Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), texto litúrgico:

Selecionada para este recital, esta peça foi escrita por Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que foi um dos maiores compositores de música sacra e colonial brasileira. Descendente de escravizados, se tornou Mestre da Real Capela e é reconhecido como um dos mais proeminentes músicos brasileiros da virada dos séculos XVIII e XIX (MARIA, 2023:8).

Zente Pleto (fragmento, séc. XVII), música e texto anônimos:

A peça "Zente Pleto", de compositor e letrista anônimos, foi selecionada por ser um vilancico negro. Segundo Granados o vilancico é uma "forma" poética associada a um certo tipo de composição musical, de origem Ibérica" (GRANADOS, 2013, v.1, p. 9). Os vilancicos negros, por sua vez, carregam a cultura musical dos povos africanos que foram trazidos à força de suas terras, em direção às Américas ou à península Ibérica, sendo um dos sub- gêneros do vilancico. Caracterizam-se sobretudo por um texto que expressa as variantes fonéticas e morfosintáticas das línguas ibéricas em encruzilhada com o conjunto lexical trazido de suas línguas maternas africanas. Este manuscrito é uma peça em dueto e foi encontrado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, integrando um conjunto de vilancicos negros provenientes, possivelmente, do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que já não mais existe. Até o momento, estes são os únicos vilancicos em "língua de preto" encontrados em Portugal (MARIA, 2023: 10).

Leilão (1930), Música de Hekel Tavares (1896-1969) e texto de Joracy Camargo (1898-1973):

Esta obra de Hekel Tavares foi selecionada pela sua temática: o texto de Joracy Camargo mostra a tragédia vivida pelos escravizados ao chegar no Brasil, trazidos pelos navios negreiros, e que, aqui, depois da traumática viagem, foram leiloados e separados de seus entes queridos. Além disso, assim como a peça Zente Pleto, essa peça ainda traz algumas marcas de variantes do português europeu, a partir de variações realizadas por falantes de línguas africanas do português brasileiro, em africanias, como indica a etnolinguística Yeda Pessoa de Castro (MARIA, 2023: 12).

Realtà (1882), música de Carlos Gomes (1836-1896) e texto de Antonio Ghislanzoni (1824-1893):

A peça "Realtà", de Carlos Gomes foi selecionada pela grandiosidade desse compositor paulistano, que foi o mais importante compositor de ópera brasileiro do século XIX e que, anos mais tarde, tornou-se o primeiro compositor brasileiro que teve uma de suas óperas apresentadas no Teatro Alla Scala, em Milão. Infelizmente Carlos Gomes, assim como outros indivíduos como Rui Barbosa, Castro Alves, José do Patrocínio e outros, passou por um processo de embranquecimento nas suas fotos. Em entrevista ao Portal "O tempo", Walter Neiva deu o seguinte depoimento: "Muita gente que conhece a

obra do Carlos Gomes não se toca que ele era negro – porque vários registros estão maquiados. Além disso, o próprio Carlos Gomes usava um bigode para esconder a grossura dos lábios e não ser caracterizado como mulato. É outro registro escondido da nossa história e que interfere diretamente no protagonismo negro". (Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/negro-artista-e-injustificado-1.1396446>. Acesso em 06/02/2023) (MARIA, 2023).

Três cantos Afro-brasileiros: O Fulu-lorererê ê, Yemanjá Oto e Abá Logum,

Música de Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007), texto de tradição oral:

O Ciclo "Três cantos afro-brasileiros" do Aloysio de Alencar Pinto foi escolhido pela suas complexidades musicais e por serem peças com textos em iorubá, recolhidas das tradições religiosas afro-brasileiras e que contêm, além dos traços linguísticos, uma rítmica que denota a importância do legado africano no repertório da câmara brasileiro (MARIA, 2023: 16).

O Vizir (1915), música de Francisco Braga (1868-1945) e texto de Fagundes

Varella (1841-1875):

A peça "O Vizir", composta por Francisco Braga, ex- poente compositor brasileiro, descendente de pretos, foi selecionada por dois aspectos: primeiro porque a história de vida do compositor ecoa com o que vemos ainda hoje na trajetória de muitos meninos pretos: o abandono. Vagueando pelas ruas, Francisco Braga foi colocado no Asilo dos Meninos Desvalidos, em precária situação. Lá, desenvolveu-se na música e tornou-se referência (é de sua autoria o Hino da Bandeira e seu poema sinfônico "Insônia", que foi apresentado e estreado na inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro). Segundo pela evocação da cultura árabe feita no texto, de autoria do abolicionista Fagundes Varella, sendo possível construir a hipótese de um paralelo com a presença da África negra muçulmana e árabe no Brasil, tal qual a história da Revolta dos Malês nos apontou. O texto compõe uma antologia de poesias intitulada Vozes da América (MARIA, 2023: 18).

Pegi-Gan (estreia mundial), música de Rafael Bezerra (1979) e texto de Aloísio

Resende (1900-1941):

A peça foi uma encomenda feita para este recital ao Doutorando do *Grupo de Pesquisa Africanias*, Rafael Bezerra, com texto escrito por Aloísio Resende (1900-1941) selecionado pelo colaborador do grupo, Prof. Dr. Josivaldo Pires, da UNEB: Aloísio Resende (1900-1941). Aloísio de Resende foi um poeta preto baiano, que escreveu para diversos jornais na Bahia. Esta poesia específica foi publicada em 26 de agosto de 1939, na Folha do Norte de Feira de Santana, e fazia parte do livro que estava em preparo, intitulado Caxixi, o que não aconteceu. Sua obra só foi publicada em 1979, em um processo de resgate iniciado pelos pesquisadores Antonio Lopes e Alberto Boaventura (MARIA, 2023: 20).

2.2 Pesquisa do repertório em língua estrangeira

Para o repertório em língua estrangeira, seguimos os mesmos critérios da metodologia, buscando traços discursivos, musicais ou híbridos, valorizando compositores pretos, pretas ou descendentes, buscando dar-lhes visibilidade. Para tanto, foram selecionados as seguintes peças, sempre seguidas das justificativas apontadas no diário de campo de Paulo Maria:

Hola Matelots. Adamastor, *Roi des Vagues Profondes*, da ópera *L'Africaine* (1965), Música de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e texto de Augustin Eugène Scribe (1791-1861):

A obra do Meyerbeer foi selecionada pelo seu enredo: na ópera, Nélusko, personagem que canta a ária, é um africano escravizado que foi sequestrado de sua terra e levado à Lisboa, com o objetivo de servir como exemplo de "raça recém-descoberta". Nesta nova terra é obrigado a servir o oficial da marinha Vasco da Gama (MARIA, 2023: 24).

Jeanne d'Arc au Bucher (1845), música de Franz Liszt (1811-1886) e texto de Alexandre Dumas (1802-1870):

Alexandre Dumas, autor do texto desta obra, neto de um marquês e de uma escravizada negra, se tornou um grande romancista e dramaturgo francês, no século XIX. Autor de importantes obras como *Os três mosqueteiros*, *O conde de Monte Cristo*, é pai de Alexandre Dumas Fihol, que escreveu o romance *A Dama das Camélias* que inspirou o libreto da ópera *La Traviata* de Verdi, com libreto de Francesco Piave (MARIA, 2023: 26).

2 Dream Portraits -Minstrel Man, Dream Variations, I, too. Música de Margaret Bonds (1903-1972) e texto de Langston Hughes (1901-1967):

O ciclo "3 dream portraits" foi escolhido por causa do seu enredo e por seus autores serem expoentes pretos da música de concerto. Além de poeta, dramaturgo, romancista e jornalista, Langston Hughes foi um grande ativista social norte-americano do século XX. Neto de escravizados, suas obras sempre falavam sobre a negritude, tocando em temas como a beleza e o orgulho pretos, e, de igual forma, o racismo e a segregação. O poeta buscava retratar o cotidiano dos pretos da classe trabalhadora norte-americana, vidas que foram representadas como riso, música boa e cheia de conflitos (MARIA, 2023: 28).

Night (1946), música de Florence Price (1887-1953) e texto de Louise C. Wallace (s.d.):

A peça "Night", de Florence Price foi selecionada por causa da relevância de sua compositora. De raízes sulistas, a compositora Florence Price foi uma importante musicista norte-americana, que ganhou notabilidade através de suas composições. Florence foi a primeira mulher afro-americana a ter uma das suas composições tocadas por uma grande orquestra, tornando-se a primeira compositora preta reconhecida como compositora sinfônica (MARIA, 2023: 32).

I got plenty o'nuttin' (ópera *Porgy and Bess*, 1935), Música de George Gershwin (1898-1937) e libreto de Ira Gershwin (1896-1983):

Esta peça de Gershwin foi elencada pela sua sonoridade e enredo. Sua escrita e música jazzísticas combinam traços de gêneros musicais de origem afro-americana, tais como o gospel, o jazz e o blues. Nesta ópera, todos os personagens são especificamente pretos e o local da história acontece em Catfish Row, um grande cortiço preto, nos anos 1920 (MARIA, 2023: 34).

Weeping Angel (GRIEF, 1953), música de William Grant Still (1895-1978) e poesia de Leroy V. Brant (1890-1969):

A obra *Grief*, de William Grant Still, foi escolhida, de igual modo, pela grande relevância de seu compositor. William usava, em suas composições, materiais do estilo afro-americano. Ganhou grande reconhecimento através de suas peças e ficou conhecido como o "Reitor dos compositores Negros". Sua sinfonia "Afro-americana" foi tocada pela Rochester Philharmonic Symphony, se tornando o primeiro homem afro-americano, da história, a ter uma de suas composições tocadas por uma grande orquestra. Também foi: o primeiro afro-americano a reger uma orquestra sinfônica profissional nos Estados Unidos, o primeiro a ter uma ópera representada por uma grande companhia de ópera e o primeiro a ter uma de suas óperas transmitidas em rede nacional (MARIA, 2023: 36).

Largo al Factotum (1816), da ópera *Il barbiere di Siviglia*, composta por Gioachino Rossini (1792-1868), a partir do libreto de Cesare Sterbini (1784-1831):

A ária "Largo al Factotum" foi escolhida por seus simbolismo. Em 1857, no Rio de Janeiro, José de Alencar estreou sua peça "O demônio familiar". A personagem principal da trama é Pedro, um jovem escravizado doméstico, que com o objetivo de se tornar alforriado, cria problemas amorosos entre Eduardo, seu patrão, e Henriqueta, namorada de Eduardo. Mas no fim, desfaz todos os mal-entendidos entre o casal e consegue a tão sonhada liberdade. Durante a trama, Pedro canta um trecho da ária *Largo al Factotum*, da ópera de Rossini, que é originalmente cantada por Fígaro. Além disso, logo em seguida, o próprio Fígaro e a história da ópera "Il barbiere di Siviglia" são mencionados. Pedro tinha em sua personalidade traços e referências que também eram percebidos no Fígaro. Por causa dessas alusões, alguns críticos da época afirmaram que o personagem Pedro seria o Fígaro brasileiro. Outro motivo que fez esta ária ser selecionada é que, recentemente, em 2019, a ópera "Il Barbiere di Siviglia" foi apresentada na temporada do Theatro Municipal de São Paulo por um

talentosíssimo protagonista preto, o barítono David Marcondes, que conseguiu grande destaque como Fígaro (MARIA, 2023: 38).

2.3 Preparação do Programa de concerto

Compreendendo a importância de construir um recital que demonstrasse as possibilidades de *performance* de um recital afro-centrado, foi realizado um Programa de concerto que trouxesse os seguintes elementos:

- Informações sobre a peça (título, compositor, letrista e ano da composição);
- O texto e sua tradução (quando necessário);
- Trechos do diário de campo de Paulo Maria que demonstrassem a metodologia utilizada;
- Índice onomástico;
- Informações sobre o grupo de pesquisa e extensão Africanias UFRJ;
- Informações sobre os intérpretes.

O maior desafio desta etapa foi a construção de um vocabulário específico para a tradução das peças que continham léxico africano ou contribuições das línguas africanas para o português brasileiro. Para este momento de pesquisa, foram consultados Jonas dos Santos Maia (1961) e Rafael Bezerra, ambos inseridos nas religiões de matriz africana. Apresentamos, nas Figuras 1 e 2, dois exemplos para ilustração das canções *O Leilão* de Hekel Tavares e *Yemanjá Oto* de Aloysio de Alencar Pinto:

TEXTO ORIGINAL

De manhã cedo, num lugar todo
enfeitado
Nóis ficava amontoado pra **esperá**
os **compradô**
Depois passava pela frente do palanque
Afincado ao pé de um tanque que
chamavam **bebedô**.
E nesse dia minha **véia** foi comprada
Numa leva separada de um **sinhô**
mocinho ainda
Minha **veínha** era frô dos cativoiro
Foi **intê** mãe de terreiro da **famía**
dos **Cambinda**.
No mesmo dia em que levaram minha preta
Me botaram **nas grieta** que é pro **mó**
de eu não fugir
E desde então, preto **véio** **percurô**
Ficou **véio** como eu tô, mas como é
grande esse **Brasi**.
E quando veio de Isabel as **alforria**
Percurei mais quinze dia, mas a vista me **faltô**
Só peço agora que me leve **Sá** Isabel
Quero **vê** se está no céu minha **véia**,
meu **amô**

- **Esperá, vê, bêbado, amô, faltô, Brasi** - Apócope do r final (esperar e ver) por influência da estrutura silábica da língua banto: ES-PE-RAR (CV + CVC) -> ES-PE-RÁ (CV+CV);
- **Nas grieta, as alforria** - Decalque por aproximação morfosintática, onde a categorização de número plural dos substantivos é assinalada somente pelos artigos em português cuja posição na frase, antecedendo sempre o substantivo, se assemelha aos prefixos classificatórios de plural e singular em banto. Assim, nesta lógica, o plural fica demonstrado pelo artigo definido "as", e o substantivo não é pluralizado (CASTRO, 2005, P. 108);
- **Percurô**- Há uma redução do ditongo "ou" (procurou) para "ô", por influência africana (MENDONÇA, 2012, p. 84-85);
- **Nóis ficava amontoado**- Supressão do s no final do verbo "ficavamos". Pode estar relacionada à gramática banto (um decalque) onde a categorização de número dos nomes é manifestada apenas pelos modificadores (CASTRO, 2005, p. 103). Assim, nesta lógica, o "s" final seria suprimido;
- **Veia, veínha, veio, famia** - Segundo Yeda Castro, ocorre uma reestruturação do sistema vocálico no contato das línguas africanas banto com o português europeu, como a neutralização do l vocálico, substituindo-o para i ou u. (CASTRO, 2022, p. 157);
- **Sá, Sinhô** - tratamento que era dado pelos escravizados às filhas dos senhores ou donzelas, contração do português sinhora. (CASTRO, 2022, p. 513).
Frô - flor, maneira de se dizer flor no interior do Brasil.

Figura 1: Texto original e tradução da peça *O Leilão* de Hekel Tavares. Disponível em https://drive.google.com/drive/folders/1jK6ZlafjWdilfeXL13lu_no_s71FDOxo?usp=sharing. Acesso em 28 de outubro de 2023.

TEXTO ORIGINAL

Yêmanjá ôtô bájárê
ôyaôtô bájárê
Yêmanjá Ogun oiulôdo
euiéobioié
Yêmanja Ogun
genitê gelo dôarabá
Omitô, Arê, mamacêlê
aôacôrôminé

TRADUÇÃO SIMBÓLICA

Yemanjá, silêncio,
respeitosamente peço sua benção
Yemanjá ogun,
mãe e senhora dos rios
Yemanjá ogun
habita nas profundezas do rio.
Ela é a mãe das águas.
(por Jonas Maia e Paulo Maria)

Figura 2: texto original e tradução da peça *Yemanjá Oto* de Aloisio de Alencar Pinto. Disponível em https://drive.google.com/drive/folders/1jK6ZlafjWdilfeXL13lu_no_s71FDOxo?usp=sharing. Acesso em 28 de outubro de 2023.

Além das traduções, também foi realizada pesquisa para um índice onomástico dos compositores e letristas e, ainda, um cartaz de divulgação, representado na Figura 3:



Figura 3: Cartaz de divulgação do recital Africanias em encruzilhada. Fonte: acervo pessoal de Paulo Maria.

2.4 Autoetnografia: a *performance*

Além do libreto, a *performance* foi pensada em outros aspectos: foi realizada uma gravação por meio da TV SUAT, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para a seleção da indumentária foi consultada a especialista Marah Silva (s.d.).

A construção de um diário de campo reflexivo foi fundamental para a realização da *performance* do recital, na qual às anotações da pesquisa musicológica foram acrescentadas impressões pessoais dos pesquisador e *performer*. Além dessas informações extraídas de investigação (sobre as peças, autores, letristas e suas traduções), algumas anotações demonstraram desafios e estratégias para a realização da *performance* final. São elas:

- O desejo de abarcar um grande número de peças tornou o recital grande demais e foi necessário dividi-lo em três partes. Além disso, foi realizada uma redução, focalizando a afro-diáspora. Nesse sentido, a peça de Ayo Bankole (1935-1976), compositor Nigeriano, foi retirada. Essa escolha foi bastante discutida, mas a importância de mostrar a presença preta na encruzilhada foi o que guiou essa ação;

- Durante o processo de preparação do repertório do recital de formatura, nos deparamos com algumas dificuldades, sendo uma delas a localização dos arranjos e partituras das obras escolhidas. A primeira obra do recital, *Qui sedes ad dexteram patris*, do compositor brasileiro Padre José Maurício, trouxe o problema de encontrar a partitura em sua versão reduzida para voz e instrumento, pois só foi encontrada a partitura para voz e orquestra. Para solucionar esse problema, solicitamos ao professor e doutor Fábio Adour (1973) que fizesse a redução para voz e violão, e assim conseguimos realizar esta ária no recital;
- Um problema parecido foi percebido no *negro spiritual* intitulado *I'm troubled*, pois não foi possível localizar uma partitura de sua música. Para resolver a falta de notação musical, o aluno Paulo Maria fez a transcrição e a editoração da peça para voz (*a capella*). Entretanto, por se tratar de um texto em inglês um pouco distante do inglês padrão, o barítono teve dificuldades de transcrever exatamente a pronúncia pelos artistas que tinha como referências. Para resolver esse empencilho linguístico, foi feita uma parceria com amigos do barítono, que são mais fluentes no idioma, para ajudá-lo a entender o texto observado;
- Foi identificada outra dificuldade, do ponto de vista musical e interpretativo: estudar e aprender as peças selecionadas e a compreensão das diferentes cores e nuances necessárias para cada personagem e estilo musical. Por se tratar de um breve recital, não foi possível contemplar todos os compositores, letristas e culturas que selecionamos na primeira pesquisa, mas procuramos diversificar o máximo possível. E com isso, por se tratar de diferentes períodos e contextos culturais, foi necessário um tempo maior de estudo e aperfeiçoamento das peças escolhidas;
- A construção identitária foi processual e se tornou cada vez mais presente. Entender os saberes em encruzilhada projetou uma potente abordagem para os estudos de *performance* dessa música vocal. Segundo o próprio discente:

Entender tais interseções foi fundamental para minha conscientização e identidade enquanto voz-corpo-preto, numa área onde, inicialmente, não parecia haver encruzilhada e onde meu pertencimento parecia distante (MARIA, 2023: 5).

3. Considerações finais

A construção desta pesquisa e *performance* demonstrou a importância do tripé Ensino, Pesquisa e Extensão, por meio da descrição das diferentes etapas de formação e preparação de um recital de formatura, tendo como eixo uma perspectiva decolonial, na qual o repertório (tradicionalmente euro-centrado) fosse ressignificado e onde autores pretos inviabilizados pela academia pudessem ser reunidos em uma só performance. O repertório foi selecionado seguindo a metodologia desenvolvida pelo grupo de pesquisa Africanias, buscando traços linguísticos, discursivos, musicais ou híbridos que denotassem a presença preta na obra. Foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho o uso da autoetnografia, elaborando um diário de campo com anotações tanto dos aspectos da pesquisa musicológica do repertório, quanto da *performance*. O trabalho produziu os seguintes produtos: Programa de concerto, a gravação do recital e uma reportagem (disponível em <https://musica.ufrj.br/comunicacao/noticias/estudantes/um-recital-de-formatura-na-encruzilhada-de-saberes>).

Esperamos que este relato autoetnográfico possibilite outros trabalhos na perspectiva decolonial, na qual musicalidades oprimidas e invisibilizadas pela cultura dominante possam ser apresentadas e ressignificadas. Para o Grupo de Pesquisa e Extensão Africanias, este trabalho é pedra angular, pois permitiu que muitas questões a respeito da presença do preto na música vocal de concerto aparecessem, e que experimentássemos múltiplas metodologias e abordagens na construção de africanias em encruzilhada.

Referências

- Livros

- BRASIL. Lei n. 5869 de 11 de janeiro de 1973. Código de processo civil. Cap. 1, Seção 1, artigo 156. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5869.htm. Acesso em 27/10/2023.
- BRASIL. Lei n. 13105 de 16 de março de 2015. Código de processo civil. Cap. 1, Seção 1, artigo 192. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13105.htm. Acesso em 27/10/2023.



- Capítulo de livro

BONVINI, Emilio. Línguas africanas e português falado no Brasil. In *África no Brasil. A formação da língua portuguesa*. Editora Contexto, São Paulo, 2008.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Africanias: acolhendo as línguas africanas. In: OLIVEIRA, Jurema. *Africanidades e brasilidades: literaturas e linguística*. Org. Curitiba: Appris, 2018.

CHINI, Alexandre; CAETANO, Marcelo Moraes. *Argumentação Jurídica indo além das palavras*. Brasília, Edição do autor, 2020.

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Editora UFJF, Juiz de Fora, 2005.

HOUAISS, ANTONIO. *O Português no Brasil: Pequena enciclopédia da cultura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro, Unibrade, Unesco, EDUERJ, 1988.

- Artigo em Periódico

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricnidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92, 93 (jan-jun), p.96-82, 1988.

- Trabalho em Anais de Evento

ADOUR DA CAMARA, Andrea Albuquerque. Música, Memória e Africanias: o canto e a canção. Seminário Internacional Acolhendo as Línguas Africanas - V SIALA, 2014, Salvo Bahia. Disponível em www.siala.uneb.com.br. Acesso em 30 de setembro de 2014.

- Partitura manuscrita

BEZERRA, Rafael. *Pegi-Gan*. Rio de Janeiro, 2023. Partitura manuscrita.

- Vídeo

RECITAL DE FORMATURA AFRICANIAS EM ENCRUZILHADA: a presença preta na música vocal de concerto. MARIA, Paulo. Orientação ADOUR, Andrea. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em https://www.youtube.com/playlist?list=PLTb7cKB_qhwB6T2Ta6BYvlQ-38sfTbyjh

- Entrevista

MARIA, Paulo. Diário de campo de Paulo Maria entre 2022 e 2023. Rio de Janeiro. Disponível em https://drive.google.com/drive/folders/1jK6ZlafjWdiIfeXL13lu_no_s71FDOxo?usp=sharing. Acesso em 28 de outubro de 2023.