DOI 10.5216/o.v16i1.36694

O Canto dos Escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil

Amailton Magno Azevedo[*]

Resumo: O objetivo desse artigo é analisar a dimensão histórica e estética do disco O *Canto dos Escravos*, gravado pelos sambistas Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela, em 1982. Esse disco reposicionou o canto dos escravos mineiros do século XVIII na cena musical contemporânea. Esses cantos são denominados pela historiografia de vissungo; uma forma de cantiga de trabalho herdada dos negros bengelas. Na gravação do disco, os sambistas selecionaram 14 vissungos. E o resultado, na visão deste autor, sugere a elaboração de uma estética musical ancorada nos valores e signos centro-africanos.

Palavras-chave: África; Brasil; Vissungos e Resistência negra.

[*] Doutor em História, professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC/SP, São Paulo, SP, Brasil, e-mail: amailtonazevedo@gmail.com

"The Song of Slaves": Central African heritage in contemporary music of Brazil

Abstract: The objective of this article is to analyze the historical and aesthetics dimensions of the album "*O Canto dos Escravos* " (The Song of the Slaves). Recorded by the samba artists Geraldo Filme, Clementina de Jesus and Dona Doca da Portela, in 1982, this album repositioned the song of mining slaves of the eighteenth century on the contemporary music scene. These songs are marked by the historiography of vissungo; a form of work songs inherited by black Bengelas. In the recording of the album, the samba artists selected 14 vissungos. And the result, according to this author, is the elaboration of a musical aesthetic anchored in central-African values and meanings.

Keywords: Africa;Brazil; Vissungos and black resistancy.

El Cantar de los esclavos: herencia africana central en la música contemporánea de Brasil

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar las dimensiones histórica y estética del disco "El canto de los esclavos", grabado por los sambistas Geraldo Filme, Clementina de Jesús y doña Doca Portela en 1982. Ese disco recolocó el canto de los esclavos mineros del siglo XVIII en el escenario musical contemporáneo. Esas canciones son llamadas por la historiografía de vissungo de cancioneros heredados de los benguelas negros. En La grabación del disco, los bailarines de samba seleccionaron catorce vissungos. Y, el resultado, en opinión de este autor, sugiere el desarrollo de una estética musical anclada en valores y signos Centroafricanos.

Palabras-Clave: África; Brasil;Vissungos y Resistencia negra.

Ia uê ererê aiô gombê
Com licença do curiamdamba
Com licença do curiacuca
Com licença de sinhô moço
Com licença de dono de terra[1]

Os estudos do sul afirmam que a produção do conhecimento histórico estaria passando por um deslocamento em relação aos centros estabelecidos. A emergência de outros centros de saber estaria incorporando conhecimentos silenciados. Estar atento às perspectivas dissidentes, pode significar renovar o olhar. Desse modo, assumir um ponto de vista de crítica ao eurocentrismo indica desconfiar do legado filosófico do Norte como o único centro epistemológico (SANTOS, 2010, p. 16).

Nesse confronto, pretende-se deslocar o olhar para os saberes emergentes do sul; às teorias críticas da descolonização e pós-colonialidade; à problemática do subalterno e suas memórias; bem como prestar atenção para a novidade epistemológica dos estudos africanos e da diáspora negra.

Os estudos africanos e da problemática negra sugerem hoje questões vitais no sentido de desconstruir estereotipias que transformaram a África e o negro em apenas objeto de estudo. Esses estudos, dispostos a construir uma nova rota, propõem pensar a África, os africanos e os negros como sujeitos históricos e sujeitos da produção do conhecimento (MUNANGA, 2013, p. 548).

Afirmar "o ser nós mesmos" que destoa do "ser como o centro", pressupõe construir outro lugar para enunciação e reflexão histórica (VALDÉS, 2008, p. 182). É preciso resistir à tentação de seguir para o Norte, como afirma Ali Mazrui (ANO apud VALDÉS, 2008, p. 170). É urgente trilhar as rotas do circuito Sul-Sul para estabelecer e consolidar epistemes mais arejadas e abertas ao conhecimento do subalterno. Há a formação de novos ecossistemas pensantes, novas perspectivas alheias à imagem eurocêntrica (VALDÉS, 2008, p. 137).

O filósofo queniano Odera Oruka propõe uma filosofia sábia ou sabedoria e contesta a superioridade filosófica dos brancos. Ele afirma que filósofos ocidentais são considerados filósofos por terem proposto uma ou duas sentenças, e que isso, os tornam filósofos, a exemplo de Tales de Mileto que disse que tudo é composto por água ou Heráclito por ter afirmado que a luta é a verdade de toda a vida. Oruka diz que certamente "podiam ser encontradas entre os sábios na África informações desse gênero" (ANO apud VALDÉS, 2008, p. 156). Odera Oruka busca por em "pé de igualdade" a sabedoria africana "com a filosofia europeia" (ANO apud VALDÉS, 2008, p. 156).

O canto dos escravos: os vissungos

Os vissungos foram recolhidos por Aires da Mata Machado por meio de sua pesquisa etnográfica com moradores-cantores da cidade de São João da Chapada, município de

Diamantina, em Minas Gerais[2]. É possível compreender como os escravos negociavam as línguas vindas da África Central e Portugal, numa zona de fronteira[3]. Por meio dos vissungos expressavam a experiência da escravidão e seus desdobramentos. As situações vividas nesse ambiente ditavam os temas dos vissungos.

No Novo Dicionário Bantu do Brasil, Nei Lopes buscou definir o que seria o vissungo:

> Canto de trabalho dos negros benguelas de Minas Gerais – Aires da Mata Machado e João Dornas Filho consignam nos vocabulários que elaboraram (exatamente de negros benguelas de Minas) definindo apenas como "cantiga", "cantigas", "canto". Do umbundo o visungu, pl. de ochisungu, cantiga, cântico (LOPES, 2003, p. 222).

Aires da Mata reuniu 65 cantigas. No disco O *Canto dos Escravos* há 14, sendo 11 delas acompanhadas de tradução e comentários. Analisarei e comentarei as cantigas do disco que guardam o registro da interpretação de Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela. Mergulhar no universo dos vissungos pode aproximar nosso tempo com o canto dos escravos mineiros do século XVIII. Os sambistas Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela reinventaram esses vissungos nas suas experiências artísticas quando gravaram o disco,O *Canto dos Escravos*, em 1982. Reproduziram esses cantos a partir de suas contingências, conjunturas e temporalidade, quais sejam: contexto da liberdade e da cultura de massas. Na contracorrente da massificação sonora, apossaram-se do patrimônio cultural deixado pelos escravos. Buscaram fazer um ajuste de contas com o passado, tornando-o contemporâneo.

Para quem ouve o disco, pode se perceber a proposição de uma estética musical que se move em direção a uma construção de representação e identidade negra por meio da poética, com temas associados ao mundo dos escravos e do ritmo com a preservação dos ritmos cruzados (polirritmia). Os estudos que tratam de música negra afirmam que a policentralidade rítmica ou a polirritmia é uma particularidade estética dos africanos. (KUBIK, 1981).

Não pretendo tornar esse artigo fruto de uma ideologia que quer ver "africanismos" onde não existem. Esse perigo ocorre quando se parte de generalizações ou mera desconfiança vazia. Nesse sentido comete-se o erro de "querer encontrar em toda parte traços de civilizações africanas, onde desde há muito tempo não mais existem" (BASTIDE, 1974, p. 27). Por outro lado, não se deve cometer outro mal entendido, afirmando não haver mais nada de África; entregando-se a uma outra ideologia que é a do branqueamento puro. Segundo Bastide, "cada caso deve ser estudado à parte, analisado cuidadosamente; nesse domínio, toda generalização corre o risco de mascarar realidades profundas, para só deixar transparecer a ideologia do autor." (BASTIDE, 1974, p. 27).

Não parto de generalizações a respeito das interferências africanas e escravas, mas de algo específico que é o canto dos sambistas no disco de Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela. Nesse, os vissungos são evocados a partir de temas distintos. Agrupei-os em *cantigas de protesto ao cativeiro*, *cantigas de crenças religiosas e cantigas de desafio e diversão.*

Vissungos de protesto

Iáuê ererê aiô gombê
Com licença do curiamdamba

Com licença do curiacuca
Com licença de sinhô moço
Com licença de dono de terra[4]

Cantiga que busca aliviar o sofrimento do cativeiro, por meio da cantoria. Mesmo sob a vigilância do "sinhô moço", o "dono de terra", tenta recompor uma sensibilidade estilhaçada pela escravidão. Busca recompor uma humanidade vivida fora e longe da região dos benguelas.

Muriquinho piquinino,
ô parente
muriquinho piquinino
de qui samba no cacunda
purugunta adonde vai
pru quilombo do Dumbá
ei chora-chora mgongo ê devera
chora, mgongo, chora (bis)[5]

Nessa cantiga se constrói uma representação da resistência escrava em Minas Gerais. Imagens da resistência que revelam os escravos não se percebendo como coisas, mas sujeitos históricos. Querer fugir para o quilombo do Dumbá pressupõe o desejo de liberdade. O quilombo era o refúgio, a experimentação de uma sociabilidade antiescravocrata.

Oenda auê, a a!
Ucumbioenda, auê, a ...
Oenda auê, a a!
Ucumbioenda, auê, no calunga.
Ucumbioenda, ondoróonjó
Ucumbioenda ondoróonjó
Iô vou oendá, pucurimaauê
Iôvouoendápucurimaauê[6]

As águas do Atlântico nunca separaram as Áfricas das Diásporas. A metáfora da água, do mar, da calunga, indica o Atlântico como um espaço líquido de ligação, de recombinação de saberes. A calunga liga a história dos negros benguelas entre Minas Gerais e a África Central. Ao ser esse canto reinterpretado no final do século XX, refaz um pedaço dessa história do Atlântico, especificamente do Atlântico Sul, permitindo pensar numa história em conexão.

Ei ê lamba,
Quero mecabá no sumidó
Quero mecabá no sumidó
Lamba de 20 dia
ei lamba,
quero me cabá no sumidá
Ei ererê[7]

O trabalho duro (ou lambá) movia o escravo a cantar e desejar a morte como a possibilidade última de se livrar da escravidão; um inconformismo com aquilo que estava estabelecido, uma luta constante para não se deixar vencer.

Ei ei, qui foi, na fonte (bis)
Sinhora me disse
Qui foi na fonte,
Qui foi na fonte
Sinhora me disse
Qui foi na fonte
Com dois barri;
Qui foi na fonte Sinhora me disse,
Com dois barri.
Ei ê ei ê[8]

O canto X é mais um vissungo de trabalho. Tema recorrente que ocupava em grande medida as motivações para o canto. Lamenta-se a situação vivida, não como aceitação, mas como dimensão trágica da existência.

Vissungos de louvação religiosa

Ei ê! Oia pru céu, oia pru céu!
Puru terá "riabot"inganou, muriquim
Puru terá "riabot"inganou, João Inácio
Oia puru céu!
Puru terá riabot"inganou
Ai! erêrê[9]

Para os negros e as negras, a religiosidade vivida intensamente na relação espiritual com o mundo dos ancestrais e deuses sempre fora uma experiência medular na vida das culturas centro-africanas. No Brasil essa dimensão da existência dos grupos bantos nunca se apagou. Mesmo se infiltrando em cosmologias do catolicismo, essas práticas religiosas dos negros foram reelaboradas e retidas. Com esse vissungo é possível flagrar como essas populações negras escravizadas inventam uma religiosidade bifurcada e híbrida. No canto de número XI, essa relação fica ainda mais explícita:

Aiô!... T'Angananzambê, aiô!...
Aiô!... T'Angananzambê, aiô!...
Ê calunga qui tom' ossemá,
ê calunga quitom'anzambi, aiô...![10]

Deus e Ave-Maria ocupam o mesmo lugar que Anzambi, que certamente se tratava de Nzambi-Apungo, o Ser supremo na região do Congo. Nzambi-Apungo é o primeiro ancestral, o criador do universo, dos homens, da terra, das águas, da natureza em todas as suas dimensões: mineral, vegetal e animal.

ISSN: 2177-5648 OPSIS (Online), *Catalão*, *v.* 16, *n.* 1, *p.* 238-251, jan./jun. 2016

S.João foi no céu, foi passiá
Foi visitá Noss'Sinhô –
S.João foi no céu, foi passiá
Foi visitá Noss'Sinhô –
S.João foi no céu?
S.João foi no céu, é dévera
S.João foi no céu, é mentira.
Omenhá, omenhá rôsse quê
Omenhá, omenhá rôsse quê
Omenhá, omenhá
Rôssequê. Corôá[11]

Nesse vissungo de trabalho e louvação religiosa, a água é a temática central. "Omenhá rôsse quê", significa que o trabalho fora cumprido. Havia uma percepção dos escravos diante da situação desfavorável. O canto, e a louvação a deuses africanos e católicos se transformavam numa possibilidade de experimentação da liberdade. Se do ponto de vista objetivo essa liberdade não existia, do ponto de vista dos desejos ela era experimentada através da música.

Purrú! Acoetô- Caveia?Galo já cantou, rêrê
Cristo nasceu, dia 'manheceu
Galo já cantou, Galo já cantou, rêrê
Cacariacô. Cristo no céu
Galo já cantou."O cantador mestre, chamando: Purrú, acoetô olá,
companheiros". "A turma, responde: Caveia? (que é lá)"
galo já cantou, rê, rê, cristo nasceu
dia amanheceu, galo já cantou.
galo já cantou, rê, rê, cacariacô
cristo no céu. Galo já cantou[12].

É o canto do amanhecer, do recomeço, do retorno do dia, do tempo vivido pelo trabalho, da repetição da experiência escrava.

Vissungo de visaria e diversão

Mia cavalo anda em pé, iorô!
Mia cavalo anda em pé, iorô!
O riabo leva o cavalo
Mia cavalo anda em pé
Ei! Cavalo!
Purrú, cavalo?
Ei! Cavalo qui puto ô nguenda
Oiô, cavalo!
Purrú, cavalo![13]

ISSN: 2177-5648 OPSIS (Online), *Catalão*, *v.* 16, *n.* 1, *p.* 238-251, jan./jun. 2016

Gabar-se do cavalo talvez fosse uma das raras oportunidades do negro para mostrar algum tipo de poder e status numa sociedade que o estigmatizara como escravo. As cantigas de diversão misturavam-se sempre com as cantigas de devoção religiosa, pois não havia separação de eventos no momento de cantar os vissungos. Nesse, especificamente, a imagem do animal é tomada como tema para expressar uma realidade cotidiana. É uma imagem metafórica que às vezes se fazia para tornar o canto indecifrável para os brancos. Era uma forma de driblar as vigilâncias sobre a cultura escrava.

> Uangá ô assoma,
> Quipopiá
> Quidendengá
> Uanga auê
> Uanga ô assoma
> Quipopiá,
> Quidendengá
> Uanga auê, ererê[14]

Esse vissungo de visaria mostra como os escravos forjavam brechas para enganar provisoriamente o sistema escravista. A tradução e o comentário desse canto contam que os trabalhadores encantavam os rivais de visaria (improvisos de versos). Tais encantos eram feitos com a boca colada a terra. Essa imagem da boca na terra é a efetivação do ato do que se deseja. O encanto como motivo para livrar-se do trabalho é uma reinvenção de religiosidade banto entre os escravos de Minas Gerais. Acreditar no encanto era de alguma forma reviver uma cultura que havia ficado do outro lado do Atlântico. Uma cultura dotada de um pensamento com outra significação, onde realidades racionais e espirituais não se separam. Há o mundo da racionalidade, da consciência do trabalho escravo, mas há também o mundo da experiência sensível, espiritual, rota de fuga da escravidão.

> Evidentemente a capacidade de apreensão destes, lastreada por uma estrutura mental cartesiana, nunca poderia vislumbrar as manifestações do sagrado e do profano senão como eventos estanques (DIAS, 2001, p 867).

Há nesse vissungo a evidência da continuidade entre os planos físico e espiritual.

> Os povos bantos como os balubas percebem o mundo como uma teia em interação, forças de diferentes tipos e intensidades que tendem ao equilíbrio. Num universo sacralizado, qualquer ação do homem ganha caráter ritual, direcionando-se para equilibrar a sua força vital com as demais energias do cosmo. E convivem em continuum o mundo dos homens, da materialidade, e o mundo invisível, dos ancestrais e divindades. (DIAS, 2001, p. 867)

As cantigas representavam algumas estratégias de preservação de costumes. Negociava-se com valores brancos, sobretudo, os de ordem religiosa, incorporando o cristianismo católico com seus santos. Por outro lado, mantinham marcas de danças de terreiro ao conservarem certas práticas culturais trazidas da África Central, como os vocábulos e segredos de cânticos para manter códigos específicos. Os vissungos funcionavam na mistura dessas duas

estratégias. Revelavam-se quando eram cantados em português e louvavam santos católicos, e escondiam-se quando mantinham laços internos, quando cantavam em línguas banto e efetuavam cantigas de incorporação de encanto[15]. Há um nítido sentido de resistência e incorporação sendo vividas continuamente.

A historiografia considera que a religião é o centro vital da vida africana, permeando todas as instâncias da vida social. Ela não está separada da vida, como um departamento deslocado. Sagrado e profano não possuem facetas autônomas e nem estão separados. John Mbiti afirma que em muitas línguas africanas não existe vocábulo particular para religião (MBITI, 1990). Religião na África é uma cosmovisão. Uma visão de mundo integrada, onde os ancestrais e os vivos estariam conectados; definindo uma filosofia específica. No processo de mudanças culturais vividas no Mundo Atlântico, essa cosmovisão foi alterada, formando um cristianismo negro e europeu.

A religião,

> respondeu, como outros elementos da cultura, à sua dinâmica interna e à nova dinâmica criada pelo contato cultural e à transferência física. O resultado foi a emergência de uma nova religião afro-atlântica identificada com freqüência como cristã, especialmente no Novo Mundo, mas, na verdade era um tipo de cristianismo que podia satisfazer o entendimento das religiões africana e europeia (THORNTON, 2004, p.312).

A gravação e interpretação dos vissungos feitas por Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela podem ser associados à certa continuação/transformação de expressões culturais banto-descendentes que se fizeram com e após a diáspora. Recuperar esses cantos é refazer e preservar uma memória sonora. Portanto, a África para esses músicos, surge como uma utopia possível em dois sentidos. Primeiro no sentido de que é o lastro maior de uma história em conexão, o passado rememorado, a preservação de valores e signos culturais. O segundo sentido é de que elas não estão presas somente ao passado, mas a um futuro a ser conquistado na medida em que são lembradas. Dessa forma, há um desejo de mudança na direção contrária do que está instituído. O disco, os arranjos e as interpretações dos vissungos passam a possuir essa significação estética, isto é, como sinais de uma história com rastros de cultura banto.

A função dos instrumentos utilizados nesse disco converge para o que as letras expressam; de uma continuação/transformação das expressões culturais banto-descendentes. Essas expressões pouco se desagregaram, mesmo sob o forte impacto do tráfico, da diáspora, da escravidão, do colonialismo cultural e do movimento de urbanização forjado com o capitalismo industrial. Os instrumentos executados neste disco, como atabaques, xequerê, agogô, ganzá, afoxê, caxixi, tronco e cabaça, remetem à África Central e deixam evidências de registros culturais dos povos dessa região[16]. A instrumentação, os arranjos, as escolhas das músicas e as formas de interpretá-las constituíram um contraponto e resistência cultural na contemporaneidade.

Do ponto de vista rítmico, os tambores são os instrumentos básicos de formação do núcleo rítmico dos vissungos; ocupando um lugar de destaque. Eles assumem aquilo que os estudos etnomusicológicos interpretam como "um ser animado, possui princípio de vida, ele é

espírito, une os homens entre si e às divindades" (AUTOR, ANO apud DIAS, 2001, p. 869). A textura sonora trazida pelos povos da África Central interferiu na constituição das musicalidades negras brasileiras como o vissungo, o jongo, o samba umbigada, o samba de bumbo e o samba urbano, tendo sempre o tambor, como instrumento medular na preservação da polirritmia.

Kazadi Wa Mukuna analisou esses registros culturais dos grupos bantos da África Central na música popular brasileira. O pesquisador afirma que houve uma interferência em dois sentidos; o primeiro que se relaciona com os ciclos rítmicos herdados e o segundo que se relaciona com a instrumentação da cuíca, do caxixi e do agogô[17]. Ele diz que esses registros culturais são oriundos dos povos bantos, dentre eles, o conjunto de grupos que ocupavam o antigo reino do Congo. Demonstra que os modos de tocar os instrumentos no Brasil se mantiveram dentro de uma estrutura rítmica que se remete à região de Congo-Angola. Entende-se com isso que os rastros daquela cultura rítmica permaneceram; apesar do tráfico, travessia, escravidão e exclusão social após a abolição. A gravação desse disco expressa a manutenção dessas memórias quase cem anos após a abolição. Os músicos mantiveram vivo o ciclo rítmico, o modo de executar os instrumentos e as entonações da voz.

Salomão Jovino da Silva analisou diversos instrumentos africanos usados pelos escravos durante o século XIX, na região sudeste do Brasil e usados também nas Áfricas. Entre esses instrumentos estavam o Cacoxe e a Tihumba, todos eles instrumentos cordofônicos (SILVA, 2005). Ao colidir as informações trazidas por Salomão Jovino da Silva, sobre os instrumentos e musicalidades vividas pelos escravos no século XIX, com os instrumentos usados pelos negros no século XX, vamos nos deparar com o desaparecimento desses instrumentos. O que se encontra são os violões, os cavaquinhos, os pandeiros, e a permanência daqueles citados por Kazadi, como a cuíca, o agogô e o caxixi. Os instrumentos que desapareceram foram os de base cordofônica e os que permaneceram foram os de base percussiva. Apagaram-se certas culturas materiais vividas com os instrumentos de corda, mas não os fazeres e saberes musicais. Ou seja, as musicalidades criadas naqueles instrumentos foram transferidos para outros. O que se modificou foi o modo de tocar e de certa forma as experiências sociais vividas pela música, que também se alteraram, sobretudo, com o samba que se desenvolveu no mundo urbano. Isso permite supor que, mesmo com o desaparecimento de alguns instrumentos africanos no contato com a urbanização, as motivações, as sensibilidades e a conservação de costumes musicais ficaram parcialmente retidas.

Outra questão importante apontada por Kazadi é a permanência do "*time-line*" da música africana presente na música brasileira. O *time-line* seria uma linha-guia executada por um instrumento percussivo ou harmônico para que as vozes, dançarinos e outros instrumentos possam ter uma referência[18].

Kazadi levanta outra questão sobre a interferência banto na música popular brasileira. Ele afirma que os princípios estruturais orgânicos da música permaneceram, mas princípios ligados a valores étnicos foram transformados. A ruptura com a cultura africana ocorre, sobretudo, no plano ritualístico e religioso. No Congo, a música possui uma importância ritual e religiosa ligada à dinâmica social vivida pelos grupos culturais. No Brasil, a música - especificamente o samba - se constituiu dentro e fora da órbita sagrada. O samba ligado ao carnaval que, historicamente esteve associado ao mundo profano, sendo às vezes demonizado

em seu sentido[19]. Ao contrário do carnaval, há musicalidades que estiveram intimamente associadas à dimensão sagrada como o jongo, as congadas, as músicas de terreiro do candomblé, umbanda, macumba e os vissungos.

Na África Central cada instrumento possuía funções específicas que estavam ligadas à vida social e religiosa: "cerimônias que marcam o ritmo de vida em sociedade ou invocam aquilo que nessa região as comunidades tribais definem como 'espíritos protetores da sociedade', de onde vêm as forças vitais." (MUKUNA, 2000, p. 158).

O caxixi, uma cesta de junco trançado, tinha, na região do Casai, a função associada a cerimônias para o nascimento de gêmeos. Entre o grupo Cubas, o mesmo instrumento possui uma função ligada a cerimônias de iniciação. Entre os Bacongos, grupo que esteve muito presente no Brasil, o caxixi infiltrou-se em quase todas as cerimônias (MUKUNA, 2000, p. 158).

No Brasil, esse instrumento tomou funções totalmente diferentes em relação à África. O caxixi, aqui, assumiu funções específicas como instrumento de complementação rítmica do samba. Assim ocorreu também com o agogô, um idiofone metálico que sobreviveu aos anos de escravidão, chegando ao século XX. Quanto à cuíca, há controvérsias sobre a sua origem, pois está localizada em várias regiões do mundo como Oriente Médio, na África e na Europa. Ao que tudo indica, para Kazadi, a estrutura do instrumento localizado no Brasil traz relações com a região de Congo-Angola. A cuíca, um instrumento de fricção com uma haste na parte interna colada à membrana do tambor, era tocado na África com a mesma semelhança que é executada no samba. Fricciona-se a haste interna por meio de um tecido molhado para extrair o som.

Se há essa semelhança no modo de tocar, há diferenças quanto aos seus significados. No samba, a cuíca tem a função melódica e rítmica para a música. Ao ser executada se extrai dela sons de roncos que lembram gemidos. Na região de Congo-Angola, o som da cuíca simboliza "a voz misteriosa, seja do leopardo, do leão, ou do pássaro" (MUKUNA, 2000. p. 158). Em certos grupos étnicos como os Cubas e os Congos, a cuíca "simboliza o leão no acampamento de iniciação dos rapazes" (MUKUNA, 2000, p. 158).

Kazadi aponta que houve uma alteração nos aspectos étnico e religioso do uso dos instrumentos. Mas houve também uma alteração que ocorreu na dimensão estética das musicalidades, pois há outro território e contexto. Nas culturas tradicionais centro-africanas, a música estava relacionada à vida cotidiana da comunidade linguística e da própria cosmogonia religiosa. Portanto, a dimensão estética em Congo-Angola, deve ser considerada nesses termos. Os padrões de comportamento expressados por meio da música servia de elo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A subjetividade que emerge dessa relação é de diálogo com os ancestrais. Uma visão de mundo específica dos povos centro-africanos. As questões apontadas por Kazadi contribuem para pensarmos que africanismos puros no Brasil não passam de mito e ideologia.

Robert Farris Thompson afirma que a religião no Congo possui um cosmograma onde vida e morte não se separam (THOMPSON, 1984, p. 103-158). O equilíbrio entre esses dois estágios é propiciado pela crença na reencarnação, nela a morte está intimamente relacionada ao nascimento. Uma pessoa quando morre transforma-se em um ancestral ou

em um espírito ligado ao mundo natural assumindo a forma de uma cachoeira, rocha ou rio. É nessa ligação entre vida e morte que se faz o sentido de história. Um sentido que não possui uma temporalidade linear. O que se percebe é uma visão circular da história onde o tempo não se define por etapas que se sucedem.

Os aspectos dessa visão de mundo se refez na trajetória dos sambadores Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela no ambiente urbano. Desse modo, os vissungos regravados por eles foram concebidos nessas circunstâncias históricas específicas. E é nesse espaço, que penso ser possível pensar numa África ressignificada. Ao regravar os vissungos em fins do século XX, havia nos sambistas uma intencionalidade de intervir num tempo, espaço e sociedade contemporânea. Desse modo, os vissungos podem ser pensados e sentidos como um contraponto aos regulamentos impostos e instituídos pela indústria fonográfica. Trazidos para o contexto da sociedade atual representam um desvio aos padrões da cultura de massas. Um sinal de que nem tudo pode ser controlado. Um indício de que a criatividade artística ainda pode propor estéticas musicais que ainda não foram padronizadas. A gravação desse disco projetou os vissungos na modernidade-mundo; bem como os situou como saberes extraocidentais na contemporaneidade brasileira.

Notas

1 Disco- *O Canto dos Escravos*, *gravadora Eldorado*, *São Paulo*, *1982.*

2 Aires da Mata Machado. *O Negro e o garimpo em Minas Gerais. Informações extraídas do disco O canto dos escravos*, *gravadora Eldorado*, *São Paulo*, *1982.*

3 O que chamo de negociação vincula-se a uma situação onde há conflito, disputa, interesses de partes distintas. Nesse sentido, negociar aqui é apontar para uma ideia de equilíbrio instável e possível.

4 Canto I - O cantador pede licença "ao mais velho, ao cozinheiro que também sabe cantar, ao sinhô moço e ao dono de terra" (ou lavra) para poder cantar".

5 Canto II- "O moleque, de roupa às costas, vai fugindo para o quilombo do Dumbá. Os outros que ficam choram não poder ir também". In: *O canto dos Escravos: interpretados por Clementina de Jesus*, *Geraldo Filme e Dona Doca da Portela*, *gravadora Eldorado*, *São Paulo*, *1982.*

6 Canto III - "o sol está entrando, vamo-nos embora para o rancho o sol entrou, vamos para o rancho" – eu vou entrar é para minha faisqueira." É admirável a permanência da ideia de mar. Perguntados, todos os informantes traduziram por mar a palavra calunga".

7 Canto IX, X e XII- "O negro queixa-se do serviço duro (lambá) e pede a morte". In: O *Canto dos Escravos*: intepretados por Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Dona Doca da Portela, gravadora Eldorado, São Paulo, 1982,

8 Canto X -"Cantiga de secar água. Os trabalhadores secam a água das catas com barris: vai um cheio, volta outro vazio. Daí o sentido da cantiga." In: O *Canto dos Escravos: intepretados por Clementina de Jesus*, *Geraldo Filme e Dona Doca da Portela*, *gravadora Eldorado*, *São Paulo*, *1982.*

ISSN: 2177-5648 OPSIS (Online), *Catalão*, *v.* 16, *n.* 1, *p.* 238-251, jan./jun. 2016

9 Canto IV- "cantiga de mofa ou insulto, conforme o caso. Outro exemplo de sincretismo religioso". In: *O Canto dos Escravos*: interpretados por Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Dona Doca da Portela, gravadora Eldorado, São Paulo, 1982.

10 Canto XI.

11 Canto XII - "cantiga de secar água "omenhá rôsse quê": a água está no cascalho, isto é, já chegaram ao fundo da cata, o trabalho de secar água acabou". In: *O Canto dos Escravos*: interpretados por Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Dona Doca da Portela, gravadora Eldorado, São Paulo, 1982.

12 Canto XIII - Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela da Portela. Disco - *O Canto dos Escravos, gravadora Eldorado, São Paulo, 1982.*

13 Canto VI - "O negro gaba as qualidades de seu cavalo. Na segunda parte da cantiga, incita-o a que ande depressa." In: *O Canto dos Escravos*: interpretados por Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Dona Doca da Portela, gravadora Eldorado, São Paulo, 1982.

14 Canto XIV- "O trabalhador se queixa de estar com feitiço, por conseguinte, não pode trabalhar. Os cantores enfeitiçavam os rivais, tirando-lhes a voz. Para isso, como ficou dito, entoavam melopéias prostrados no chão, com a boca colada a terra. Ainda hoje, apontam-se casos concretos de tais feitiçarias. Alguns feiticeiros tinham poder de chamar nuvens de maribondos, que iam atormentar os negros do grupo adversário".

15 Nei Lopes afirma que a palavra banto, é a designação "da grande família linguística... que engloba inúmeros idiomas falados, hoje na África Central, Centro-Ocidental, Austral e parte da África oriental. Afirma também que o vocábulo é pertencente ou relativo aos bantos ou às suas línguas – Do termo multilinguístico ba-ntu, plural de mu-ntu, pessoa, indivíduo", 2003, p. 39.

16 Esses foram os instrumentos utilizados na gravação desse disco. Entre os instrumentos como agogô e tambores de tronco, há a contribuição também dos povos iorubás, já que esses instrumentos estão presentes não só na região da África Central, mas também da África Sudanesa.

17 Kazadi Wa Mukuna fala também do berimbau. No Brasil, esse instrumento esteve relacionado intimamente com a música e dança de capoeira.

18 A questão do *time-line proposta por Kazadi Wa Mukuna e Gehard Kubik pode ser observada em Carlos Sandroni no seu livro Feitiço Decente, p. 34.*

19 Maria Clementina afirma que os entrudos eram pequenos carnavais vividos pelos pobres no Rio de Janeiro e que ocorreram antes da espetacularização dos carnavais cariocas, que passaram a ter outros e novos sentidos, Ecos *da Folia, p. 21-87.*

Referências

BASTIDE, Roger. **As Américas Negras**: as civilizações africanas no novo mundo. São Paulo: Difel, 1974.

_____. **As religiões africanas no Brasil:** contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações. Tradução Maria Eloísa Capellato e Olívia Krahenbuhl. São Paulo: Pioneira, 1971.

DIAS, Paulo (2001). A Outra festa, In: JANCSÓ, Istvan; KANTOR, Íris (Org.). **Festa**: cultura e sociabilidade na América portuguesa, São Paulo: Hucitec, Edusp, 2001, v.? p.?. (Estudos USP – Brasil 500 anos, n.3).

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. **O pensamento africano sul-saariano**: conexões e paralelos com o pensamento latino-americano e o asiático. Tradução Maria de Castro. Rio de Janeiro: Clacso, 2008.

KUBIK, Gerhard. **Música e Dança na África a Sul do Sahará**. In: *Cultural Atlas of Africa*, 1981. p. 90-93. Tradução Domingos Morais.

LOPES, Nei. **O Novo Dicionário Banto do Brasil,** Rio de Janeiro: Palla, 2003.

MACHADO, Aires da Mata. **O Negro e o garimpo em Minas Gerais**, Rio de janeiro: José Olímpio, 1943.

M´BITI, John S. **African Religions and Philosophy**. African Writers Series: Heinemann, 1990.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira:** perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

MUNANGA, Kabengele. Dá África ao Brasil: entrevista com o Professor Kabengele Munanga. In: **Revista de Antropologia**, USP, v. 56, n.1. Entrevista concedida a Pedro Jaime e Ari Lima, 2003.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Salomão Jovino da. **Memórias Sonoras da Noite**. Tese de Doutoramento em História, PUC-SP.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit**, New York: Vintage Books, 1984.

THORNTON, John. **A África e os Africanos**: na formação do Mundo Atlântico (1400-1800). Tradução de Marisa Rocha Mota. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

Fonte:

Disco- O *Canto dos Escravos*, gravadora Eldorado, São Paulo, 1982.

Programa Ensaio, *Geraldo Filme*, TV Cultura, 1992.

Recebido em 28 de agosto de 2015
Revisado em 28 denovembro de 2015
Aceito em 13 dezembro de 2015