

Andréa Albuquerque Adour da Camara

Vissungo:

o cantar banto nas Américas

FAE / UFMG
Belo Horizonte, 2013

Andréa Albuquerque Adour da Camara

Vissungo:
o cantar banto nas Américas

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade
de Educação de Minas Gerais como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora.

Orientador: Rogério de Cunha Campos

Coorientadora: Sônia Queiroz

Belo Horizonte
2013

Ao meu amado esposo, Fabio, e aos meus filhos, Theo e Otto, que, com tanta generosidade e amor, construíram tempos e retiraram muros para que este trabalho fosse concluído.

Ao Seu Ivo,
que nos en-canta com Vissungos.

Agradecimentos

Ao Fabio pelo amor, genialidade, paciência e pelo auxílio com as transcrições musicais,

Ao Theo, pela inteligência e prestatividade,

Ao Otto, pela perspicácia e musicalidade com que aprendia os cantos, imitando-os com perfeição,

A estes três amados: que doaram tempo e silêncios, e que toleraram minhas muitas ausências, e mesmo assim, estiveram tão presentes, compartilhando o caminho,

Ao Rogério, querido orientador, pela amizade, pelos encontros e pela segurança que me propiciou, acreditando em meu trabalho,

À Sônia, querida coorientadora, pela amizade, e pela imensa generosidade e competência com que me apresentou ao campo deste trabalho, seu domínio de tantos anos,

À Todd Harvey e Samuel Araújo, respectivamente curador do American Folklife Center da Library of Congress dos EUA e coordenador do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, pela presteza e auxílio com os documentos utilizados neste trabalho,

À Tereza Castro, amiga querida e colega de trabalho e de doutorado, que participou de todas as etapas de minha vida nestes últimos anos, pelos risos, conversas, leituras, e pela mais encantadora convivência,

À Letícia Bertelli, pelas conversas e cantares, pela amizade, pelas discussões e pelo encanto que temos em comum pelas culturas orais,

Ao Marcus Medeiros, pelas deliciosas idas e vindas, de tantas mudanças e por tantas cidades,

À minha querida colega de doutorado, Gisele Brandão, pela presença, pelas discussões e pelo suporte psicológico, durante toda a nossa jornada,

Aos meus colegas e funcionários do Departamento de Música da UFOP, que participaram tanto da elaboração do doutorado quanto da minha transferência para o Rio de Janeiro, auxiliando-me em incontáveis aspectos,

Aos meus colegas e funcionários da Escola de Música da UFRJ, que com tanta generosidade me receberam, auxiliando-me neste momento transitório,

Aos meus colegas, professores e funcionários da Faculdade de Educação da UFMG, que contribuíram com discussões, questionamento e suporte na elaboração deste trabalho,

Aos mestres do Reinado, que me ensinaram tantas coisas, indimensionáveis nestes dizeres,

Às Professoras Yeda Pessoa de Castro e Leda Martins, pelas importantes conversas em nossas viagens,

Ao Everton Machado Simões, pela amizade e auxílio com as transcrições e traduções, e pela troca de informações bibliográficas,

À Jacqueline Rezende, pela amizade e paciência, por tantas aulas desmarcadas, e também pelo auxílio com a transcrição,

Ao Paulo Mariano, Cláudio Santos, Ridalvo Félix, Felipe Barros, Pedro Aragão, Cecília Mendonça, Stéphanie Paes, e ao pessoal do grupo de tradução da FALE/UFMG (sob orientação da querida coorientadora Sônia Queiroz), pelas trocas, pelas bibliografias, pelas discussões e cuja companhia tornou a pesquisa tão agradável de ser realizada,

À Tatiana Chanoca pela cuidadosa revisão do texto,

Aos meus alunos e ex-alunos, que, com seus questionamentos, ensinaram-me a profissão docente,

Aos meus amigos de todos os cantos que, nos encontros e desencontros, me constituíram como sou,

À Dete e sobretudo à Marieta, que me auxiliaram com a casa e com os meninos durante esses anos de elaboração,

Aos meus queridos Pollock (*in memoriam*), Kafka (*in memoriam*), Camille, Brecht, Matisse, Einstein e Marie, que permaneceram ao meu lado com amor e companhia incondicionais,

À querida Tia Carmita, pelo carinho, pelas conversas e pelo incondicional apoio durante minha estadia em Minas Gerais,

À minha irmã, por estar sempre presente, minha grande companheira,

Aos meus pais, Mirse e Octacílio, pela educação, e sobretudo pela VIDA.

Cum licença do curiandamba,
cum licença do curiacuca,
cum licença do sinhô moço,
cum licença do dono de téra.

Resumo

A proposta deste trabalho é a investigação de quatro documentos, buscando distinguir a riqueza dos elementos musicais relacionados à presença da cultura banto no Brasil e nos Estados Unidos, presentificada pelos africanos escravizados e trazidos para as Américas, e seus descendentes. Para tanto, foram selecionados dois documentos brasileiros: *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, de Aires da Mata Machado Filho, publicado em 1943, e as gravações realizadas em Minas Gerais, no ano de 1944, por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, então professor da Escola Nacional de Música, em colaboração com o musicólogo Alan Lomax, do America Folklife Center da Library of Congress. Selecionamos, igualmente, dois documentos estadunidenses: *Slave Songs of The United States: The Classic 1867* anthology, cantos compilados por William Francis Allen *et alii*, e as gravações de cantos da região sul dos Estados Unidos realizadas por Alan Lomax para a Library of Congress, a partir de 1933, registradas no CD *Negro Work Songs and Calls*. O que estes documentos possuem em comum é o fato de serem os primeiros registros escritos e fonográficos das músicas de raiz africana nas Américas. A publicação de Aires da Mata Machado Filho traz os cantos que ele coletou em forma de notação musical, no ano de 1928, na região de São João da Chapada e Quartel de Indaiá, no município Diamantina, em Minas Gerais. Segundo ele, esses cantos, chamados Vissungos, eram entoados em língua benguela. Por sua vez, a palavra vissungo, de origem banto, traduz-se, etimologicamente, como cantar. Os fonogramas, registrados em 1944 por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, deste mesmo campo, auxiliam na percepção e na compreensão dos limites de qualquer modelo de registro musical, quando comparados com a produção do cantor desta cultura. Esta limitação também é percebida na comparação do documento gravado por Alan Lomax com a publicação de William Allen. A mais importante consideração que emerge deste estudo é o fato de que, aqui, o cantar é essência, e, por meio da voz, constitui uma temporalidade em contínuo, que une o passado, o presente e o futuro, pela memória da ancestralidade. Na busca de contornos, os registros não denotam a importância das pausas, ausências, silêncios e tampouco traduzem a voz e seus modos de vigência; elementos que não podem ser negligenciados, pois estabelecem sentido... Como cantar, o Vissungo presentifica as vozes e silêncios; e assim reelabora o passado e projeta-se como educação (*ex-ducere*), edificando sua tradição nas Américas.

Palavras-chave: Vissungo, banto, música.

Abstract

This study is an investigation of four different documents, on which we seek to distinguish, both in Brazil and the United States, the richness of musical elements related to a Bantu heritage, presentified by the enslaved Africans brought to the Americas and their descendants. We have therefore selected two Brazilian documents: 'O Negro e o Garimpo em Minas Gerais', written by Aires da Mata Machado Filho and published in 1943; and the recordings made in Minas Gerais, in 1944, by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, a professor at 'Escola Nacional de Música', in collaboration with musicologist Alan Lomax from the American Folklife Center at the Library of Congress. We have equally selected two North-American documents: "Slave Songs of the United States: The Classic 1867 anthology", compiled by William Francis Allen et al; and the recordings of songs from the South of the United States, made by Alan Lomax for the Library of Congress, beginning in 1933, and compiled at the CD "Negro Work Songs and Calls". These documents share the fact of being the first written and phonographic records of chants of African origins in the Americas. The work of Aires da Mata Machado Filho presents the musical notation of the songs collected in the year of 1928, in the regions of São João da Chapada and Quartel do Indaiá, districts of Diamantina, Minas Gerais. According to him, these songs, called *vissungos*, were chanted in the language of Benguela. The word *vissungo* itself has Bantu origins, being etymologically translated as singing. The phonograms, recorded in the same field, in 1944, by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, help us perceive the limitations of models for registering music when in comparison with the production of singers belonging to this culture. These limitations are also seen when comparing the document recorded by Alan Lomax and the work of William Allen. The most important consideration from this study is that singing is the essence here, and, through the voice, the singers constitute a continuous temporality, uniting the past, present and future by the memory of ancestrality. By searching for contours, the registers neither indicate the importance of pause, absence, silence, nor do they translate the voice and its ways of use. These are elements that cannot be neglected since they convey sense. As a song, *vissungos* make voices and silence present, thus rebuilding the past and projecting itself as education (*ex-ducere*), edifying its tradition in the Americas.

Sumário

Sumário.....	10
1) Introdução.....	12
A questão da identidade.....	17
A questão da língua.....	23
A questão da religião.....	25
O novo caminho.....	27
2) Os Documentos.....	30
Os documentos brasileiros.....	32
Os documentos estadunidenses.....	43
3) Análise dos Documentos Brasileiros.....	49
Organização da Listagem.....	51
Coleção Aires da Mata Machado Filho.....	52
Coleção Luiz Heitor Correa de Azevedo:.....	53
Pensando sobre o modelo organizacional.....	54
Comparação entre as coleções.....	60
Considerações sobre a transcrição:.....	67
Padre nosso:.....	70
Mera anguiá:.....	77
Expressões Vocativas:.....	87
Outras considerações:.....	93
4) Análise dos documentos estadunidenses.....	97
Coleção William Allen.....	97
Coleção Alan Lomax.....	105
Considerações a partir da análise dos documentos.....	107
5) Mu-ntu, Ba-ntu.....	120
O caminho novo.....	120
A questão da religião, enquanto tempo.....	124
A questão da língua, enquanto voz.....	126
A questão da identidade, enquanto Ancestralidade.....	133
6) Conclusão.....	135
Referências.....	140
ANEXO I.....	151
O Caso do Pirulito.....	151
ANEXO II.....	155
Roma, Bruxelas, Japão.....	155

ANEXO III.....	163
Rede semântica da música na língua quimbundo.....	163
ANEXO IV.....	185
Autorizações.....	185
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.....	185
ANEXO V.....	190
CD Anexo.....	190

1) Introdução

Os navios africanos transportavam a bordo não somente homens, mulheres e crianças, mas ainda seus deuses, suas crenças e seu folclore.

Roger Bastide

Desde 1996 venho trabalhando como cantora e professora de canto em diversas instituições. Durante esses anos de trabalho, percebi que havia um grupo bastante significativo de pessoas que procuravam sistematizar sua formação musical em espaços escolares, vindos de grupos musicais religiosos, sobretudo de igrejas pentecostais.

No ano de 2007, foi desenvolvida uma pesquisa com os alunos do curso de Música/Licenciatura da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), na disciplina Práticas Pedagógicas I, sob minha orientação, com o intuito de realizar um levantamento de dados que apontasse qual o perfil dos alunos do Departamento de Música (DEMUS) desta universidade. A partir de um questionário, foram pesquisados setenta alunos, dentre os cem matriculados no curso. Dos alunos de canto, de um total de 19 matriculados, dez eram cristãos católicos carismáticos ou evangélicos (de igrejas pentecostais), e afirmaram que sua formação musical havia sido iniciada nas igrejas. Dos nove restantes, cinco disseram que cantavam em igrejas, porém não consideravam que sua formação musical havia se iniciado nesses espaços. Todos eles são, em suas igrejas, cantores e professores atuantes, responsáveis pela formação musical da comunidade religiosa.

Inicialmente, o objetivo da presente pesquisa era compreender a formação musical que acontecia nos espaços das igrejas pentecostais e a razão pela qual tantos músicos que ingressavam na universidade eram provenientes desses espaços. Entretanto, a pesquisa acabou tomando outro rumo, pois havia observado que as músicas mais executadas, nas igrejas pentecostais, eram versões de músicas estadunidenses, relacionadas ao que se costuma chamar de *gospel*.

Deste ponto em diante, comecei a estudar a formação da música *gospel* nos Estados Unidos, estudo que acabou sendo central para a mudança de foco. A música *gospel* americana ganhou corpo pela presença africana no país e, a partir desse fato, busquei leituras que tratassem das culturas africanas tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Outro ponto que contribuiu para a mudança de direção deste trabalho foi a observável participação de muitos dissidentes de religiões afro-brasileiras nas igrejas pentecostais, como nos descreve Santos, tratando da Igreja Universal do Reino de Deus:

Em sua grande maioria, a clientela da igreja Universal do Reino de Deus (IURD) vem de cultos afro-brasileiros: isso permite, por questões metodológicas, que a música usada nos cultos tenha letras cuja linguagem é bem conhecida por esses indivíduos. Muitos dos próprios pastores da IURD vieram da umbanda e de outras expressões afro. O culto dessa igreja guarda muitas semelhanças com as cerimônias afro.¹

Em seguida, da Igreja Batista:

Para a igreja batista, a música não é apenas uma parte do ritual, mas também um dos mais importantes estímulos para despertar no homem a necessidade do desejo de adoração[...]Através dos séculos podemos verificar como o cântico de vários hinos contribuiu para unificar o povo, melhorando uma determinada situação. Os famosos "negros espirituais" (negros espirituais) surgiram no tempo da escravidão. Cantando hinos tão belos, os escravos esqueciam a aspereza do trabalho que eram obrigados a enfrentar.²

Santos ainda diz que:

Do mesmo modo que as igrejas históricas evangélicas, [o pentecostalismo] é salvacionista, não pelas obras mas pela graça, por meio da fé. Admite a existência de um céu e um inferno, prega o milênio, a segunda vinda de Cristo, aceita a glossolalia e a possessão pelo Espírito Santo (e nisso atrai membros dos cultos afro-brasileiros e adeptos do espiritismo), mantém as Escrituras como "guia ou regra de fé e prática cristã" e cobra o dízimo a seus fieis.³

Para o autor, o intenso uso da música e o estado de "possessão" do Espírito Santo, fundamento das religiões pentecostais, de alguma forma acabam por dialogar com a experiência do transe das religiões afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda. Esta presença da comunidade africana nas igrejas cristãs, constatada no Brasil, aconteceu também nos Estados Unidos, segundo Santos:

O ponto de partida do movimento pentecostal que hoje atinge vários continentes, foi em 1906, numa velha igreja metodista de Azusa Street, em Los Angeles, Estados Unidos. O interior daquele velho templo abrigava evangélicos, majoritariamente negros, que, em orações prolongadas pela noite adentro buscavam a santificação do Espírito. E quem primeiro falou em línguas estranhas, foi um negro. O fato de um preto haver falado em línguas estranhas, em culto com alegres cânticos e orações em altas vozes, agitou a imprensa

¹ SANTOS. *Tempos de exaltação*: um estudo sobre a musica e a glossolalia na igreja do evangelho quadrangular, p. 63.

² *Ibidem*, p. 61-62.

³ *ibidem*, p. 17.

*norte-americana que taxava o episódio como invasão da cultura africana na civilização ianque.*⁴

Também importante para a reconstrução do foco da pesquisa, foi a observação de que a música popular dos dois países, Brasil e Estados Unidos, tão reconhecida mundialmente, tem muitos traços em comum, e a razão disso talvez seja justamente a forte presença das culturas africanas. A música nestas culturas, por sua vez, é apontada por diversos autores como presente em todas as atividades do dia, não apenas nos rituais sagrados, mas no cotidiano, pois homem e música se copertencem.

Somado a isso, duas leis brasileiras corroboram para a importância de pesquisas que tratem das culturas africanas e da cultura musical: a Lei 10.639 (FIGURA 1), de 2003, que implementa, em todo o território nacional, a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileira, e a Lei 11.769 (FIGURA 2), de 2008, que implementa, no currículo da educação básica, a Música como disciplina obrigatória. A instauração destas duas leis, em tão curto espaço de tempo, reflete a importância de conhecer mais profundamente o papel da música brasileira, enquanto legado das culturas africanas em nosso país. O termo *legado*, segundo o *Dicionário morfológico da língua Portuguesa*, tem origem no latim, trazendo o significado de 'lei'. Entretanto, o autor afirma também que "na base semântica está o 'contrato' entre dois",⁵ e, ainda, que "diacronicamente é da mesma família de lecionar, ler, etc."⁶ Sendo assim, quando dizemos *o legado da música africana*, não significa apenas dizer o que dela ficou arqueologicamente, mas o que vige, o que é lido, o que está presente no contrato da cultura, cuja permanência está no mais profundo sentido do termo *educar* como 'existir'.

⁴ ROLIM *apud* SANTOS. *Tempos de exaltação*: um estudo sobre a música e a glossolalia na igreja do evangelho quadrangular, p. 17.

⁵ HECKLER; BACK; MASSING. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*, v. III, p. 2.384.

⁶ *Ibidem*, p. 2.384.



Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos

LEI Nº 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003.

Mensagem de veto

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º (VETADO)"

"Art. 79-A. (VETADO)"

"Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'."

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 9 de janeiro de 2003; 182º da Independência e 115º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA
Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque

Este texto não substitui o publicado no D.O.U. de 10.1.2003

FIGURA 1 – Lei número 10.639

Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm.



Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos

LEI Nº 11.769, DE 18 DE AGOSTO DE 2008.

Mensagem de veto

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º:

"Art. 26.

.....

§ 6º. A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo." (NR)

Art. 2º (VETADO)

Art. 3º Os sistemas de ensino terão 3 (três) anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas nos arts. 1º e 2º desta Lei.

Art. 4º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 18 de agosto de 2008; 187º da Independência e 120º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA
Fernando Haddad

Este texto não substitui o publicado no DOU de 19.8.2008

FIGURA 2 – Lei número 11.769.

Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Atos2007-2010/2008/lei/L11769.htm.

Se pensamos a palavra *educar* a partir da sua etimologia, ela vem do latim *ex-ducere*, onde *ducere* significa 'levar', 'conduzir' e *ex-*, 'para além de', 'para fora'. *Ducere* significa, ainda, 'conduzir por uma linha estabelecida'. Manuel Antônio de Castro nos auxilia com sua análise do termo *educar*: "educar, em seu sentido originário e radical diz: EX- (para fora) e DUCERE (conduzir). Logo, educar é conduzir para fora o ser humano e não levar para dentro conhecimentos externos."⁷ Castro ainda afirma que é possível pensar o termo *educar* ao lado do termo *existir*, como *ex-sistir* (do latim *ex-stare*, *ex-sterere*, onde *stare* significa 'estar', 'pôr em ordem', e *ex-*, 'para fora', então *ex-sterere* é 'estar para fora'). Neste encontro compreendemos que o homem é conduzido para além de suas possibilidades, *ex-ducere*, educando-se. Esta propulsão fornecida pela existência (que se manifesta no modo como estamos no mundo) transcende e instaura mundo e é, propriamente, o que nos conduz ao termo *educação* enquanto legado. Uma vez que o homem *ex-sistindo* se apropria de seu universo, de sua cultura, a transcende e *pro-duz* (*pro-ducere*, onde *pro* é 'diante de' e *ducere* é 'conduzir'), manifestando-se em linguagem. Através da linguagem, o homem insere-se e dimensiona-se no mundo, lançando suas ideias, suas obras, seu pensamento. Heidegger nos diz que "A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem".⁸ É através da linguagem que o homem manifesta a sua *ex-sistência*, que institui e constitui mundo, possuindo-o.

Em nosso caso, tratamos da música enquanto linguagem. Isto nos leva a pensar, então, o que é música... E o que é educação musical... Indubitavelmente, música é um fenômeno sonoro. Entretanto, resta-nos saber o que, na música, a torna musical. Música costuma ser bonita, feia, entediante, alegre, amedrontadora (classificação com base no sentimento) ou popular, erudita, brega, infantil (classificação de base estilística) ou antiga, moderna, barroca, medieval (classificação de base epocal) ou rítmica, melódica, simples, complexa (classificação de base estrutural) e ainda para dançar, para cantar, para atividades de trabalho, para relaxar (classificação de base funcional). Contudo, quando pensamos a Música a partir das suas adjetivações classificatórias, perdemos de vista o seu sentido mais originário, como *pro-dução* do homem e instauradora de mundo.

Assim, concebemos a linguagem musical como condição de possibilidade a partir da qual o homem dimensiona o seu mundo, independente de adjetivações. Resta-nos

⁷ CASTRO. *O acontecer poético: a história literária*, p. 69.

⁸ HEIDEGGER. *Ser e tempo*, p. 24.

uma pergunta: é possível pensar a música ao largo dessas classificações? Esse é, propriamente, o problema central da educação musical. Educação musical geralmente compreende uma série de formas com as quais se acredita poder “ensinar” (lembrando que o termo vem do latim, *insignare*, ‘marcar com um sinal’, ‘tornar notável’) música a partir de uma dessas classificações. Como vimos anteriormente, no entanto, educar é diferente de ensinar, uma vez que o primeiro termo cria condição de possibilidades de conhecer, de produzir, e o segundo prescreve conhecimento. Educação musical é, de outra forma, o compromisso de, através da música, fazer nascer mundo, produzindo saber, formando e de-formando, construindo e des-construindo o que chamamos de cultura.

Assim, a pesquisa inicial modificou-se e passei a buscar os elementos musicais da presença africana que vigem, enquanto legado, como educação (*ex-ducere*) e produção (*pro-ducere*), e que podem tecer a proximidade entre a música nas Américas (Estados Unidos e Brasil).

A questão da identidade

Foi então que comecei a buscar documentos que pudessem reconstruir o percurso e a presença das culturas africanas nas Américas. Quando apontamos uma cultura africana, a primeira pergunta a ser feita deveria ser o sentido da palavra *África*. Da mesma forma, no senso comum, costuma-se subsumir o europeu à Europa Ocidental, ou ainda às culturas da tradição ocidental, generalizando e minimizando as diferentes identidades dos diversos grupos de indivíduos e nações. Assim, dizer *África* para falar de toda aquela dimensão continental, com suas diversas línguas e culturas, seria generalizante demais. Entretanto, mesmo na Lei 10.639 isto aparece como um dado, quando impõe o ensino de História da África e dos Africanos. De qual África estaríamos falando?

Esta pergunta acabou levando à busca de autores, tanto brasileiros como estadunidenses, que apontassem as influências africanas no Brasil e nos EUA. No Brasil, muitos autores enfatizam, sobretudo no início do século XX, a importância da cultura iorubá, principalmente devido aos estudos de Nina Rodrigues, como atesta Yeda Pessoa de Castro: “o resultado desse continuismo metodológico foi o desenvolvimento da tendência equivocada de resumir a história do negro no Brasil à história do povo

sudanês através de uma ótica iorubá”.⁹ A partir dos anos 70, entretanto, a importância da cultura banto e sua hegemonia, se assim podemos dizer, começou a ser compreendida e estudada no Brasil, como nos diz a autora:

a antiguidade dessa presença favorecida pelo número superior do elemento banto na composição demográfica do Brasil colonial, tanto quanto por sua concentração em zonas rurais, isoladas e naturalmente conservadoras, onde o recurso de liberdade era a fuga para os quilombos, foram importantes fatores de ordem socio-histórica que tornaram a participação banto tão extensa e penetrante na configuração da cultura e da língua representativas do Brasil que aportes de matriz banto, como o samba e a capoeira, terminaram integrados ao patrimônio nacional como símbolos de brasilidade.¹⁰

Da mesma forma, nos EUA, a autora Winifred Vass atesta que: “conscientes ou não, os americanos, negros e brancos, são os atuais herdeiros de uma rica contribuição cultural: uma parte bruta, vigorosa, bem-humorada e desconcertantemente perceptiva de nossa fala, que é nossa herança banto”.¹¹ Sônia Queiroz nos diz que “ao sul do Equador, estende-se o domínio das culturas bantas[...] das quais se destacam o quicongo, o quimbundo e umbundo como as mais atuantes no Brasil”.¹² Um outro autor que demonstra a influência banto no Brasil é Kazadi wa Mukuna. Ele trata, justamente, da importância desta cultura para a rítmica da Música Popular Brasileira, afirmando que, no Brasil, o uso dos tambores “manteve a estrutura oriunda do banto, enquanto suas funções (usos) permaneceram as de origem européia”.¹³

Em muitos momentos, parece que a música do Brasil e dos Estados Unidos se unem em uma só voz. Estaria este fato ligado à presença banto nesses países? Quem seriam os bantos? Como os africanos escravizados, provenientes de diferentes culturas da África, poderiam re-elaborar sua sociedade, se estes estariam em situação de plena inferioridade devido à escravidão? Como indivíduos podem construir uma sociedade? Que processos formativos permitiriam a indivíduos esquarterados de suas culturas originárias sobreviverem nas Américas e construir uma cultura rica de traços autóctones? Para responder essas questões, busquei autores que me auxiliassem na compreensão do sentido do termo *indivíduo* ao lado do termo *sociedade*.

⁹ CASTRO. A propósito do que dizem os visungos, p. 5.

¹⁰ *Ibidem*, p. 6-7.

¹¹ VASS. *The bantu Speaking Heritage of the United States*, p. 103: “conscious of it or not, Black and White Americans are the inheritors today of a rich cultural contribution: that tough, lusty, good-natured, and uncannily perceptive part of our speech which is our Bantu heritage.” (tradução minha)

¹² QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*: a língua dos negros da Tabatinga, p. 28.

¹³ MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, p. 203.

Segundo Norbet Elias, pensar os conceitos de *indivíduo* e de *sociedade* implica em pensar justamente esta relação, apontando para o uso da expressão *sociedade de indivíduos*:

*Os conceitos utilizados conformam-se mais estreitamente à situação observável de cada pessoa dentro da sociedade. Paradoxalmente, isso é acompanhado por uma elevação do nível da discussão que leva a uma síntese num plano mais elevado. Isso se expressa no conceito fundamental da balança nós-eu, o qual indica que a relação da identidade-eu com a identidade-nós do indivíduo não se estabelece de uma vez por todas, mas está sujeita a transformações muito específicas[...]Esse conceito faz com que se abram à discussão e à investigação algumas questões da relação entre indivíduo e sociedade que permaneceriam inacessíveis se continuássemos a conceber a pessoa, e portanto a nós mesmos, como um eu destituído de um nós.*¹⁴

Desta forma, pensar o indivíduo excluindo-o de suas relações, ou pensar a sociedade excluindo os indivíduos, implicaria em acreditar que indivíduo e sociedade podem constituir-se independentes quando, ao contrário, o autor aponta que tanto a sociedade quanto o indivíduo constituem-se mutuamente por meio das relações que a unidade do indivíduo e a unidade da sociedade estabelecem a partir da pluralidade das culturas presentes nesta relação.

Podemos ainda buscar entender o termo *indivíduo* do ponto de vista de sua etimologia: ele vem do latim e significa 'indivisível'¹⁵, contudo a palavra pode ser repartida da seguinte forma: in – di – **vid** – uo.¹⁶ O lexema *vid*, grifado por nós, indica o sentido de 'separar' e os afixos *in* (negação, dentro) e *di* (dois) constroem o sentido da indivisibilidade, ou o que não se separa (em dois). O afixo *in*, por outro lado, aponta para um movimento interno, ou seja, algo que, nele mesmo, não se di-vid. Por sua vez, o termo *sociedade* vem também do latim *societas*, que significa 'associação', 'comunidade', 'participação', 'relação', 'companhia'.¹⁷ O termo pode ser subdividido em soc – ie – dad – e, onde o lexema *soc* vem do latim, *socius*, que significa 'companheiro'.¹⁸ Assim, pensar o termo sociedade a partir do sentido de companhia é, desde já, pensar na relação estabelecida entre os indivíduos.

Ainda podemos compreender o indivíduo em relação à sociedade pensando-o junto ao conceito de *identidade*. Segundo Bauman,

¹⁴ ELIAS. *A sociedade dos indivíduos*, p. 7.

¹⁵ SARAIVA. *Novíssimo dicionário latino-português*, p. 598.

¹⁶ HECKLER; BACK; MASSING. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*, p. 4.428.

¹⁷ SARAIVA. *Novíssimo dicionário latino-português*, p. 1.107.

¹⁸ HECKLER; BACK; MASSING. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*, p. 3.868.

No discurso popular, a cultura se apresenta cada vez mais como a parte herdada da identidade que não se pode nem se deve remendar (senão por obra e risco de quem remenda), enquanto os traços e atributos tradicionalmente classificados como "naturais" (hereditários, geneticamente transmitidos) são cada vez mais considerados sujeitos à manipulação humana e portanto abertos à escolha.¹⁹

O autor aproxima o conceito de identidade ao conceito de cultura, indicando então que ele seria um conjunto de elementos (identitários) semelhantes, que estruturam diferentes culturas.

O termo *identidade* pode ser entendido etimologicamente id – ent – i – dad – e, de onde *id* vem de *idios* (do grego) e significa 'particular', 'próprio', 'singular'. Entretanto, modernamente, o termo *identidade* parece ser utilizado com fins de designar indivíduos que possuam elementos em comum, como nos apontou Bauman.

Segundo Jardim,

A identidade, por seus traços mais marcantes, converte as unidades concretas em unidades ideais e, desse modo, faz compreender, na possibilidade de exercer um processo de mediação, pelo gênero, isto é, pelo conceito genérico [...] A identidade [...] só pode ser compreendida em decorrência de um processo de comparação de, no mínimo, uma unidade com outra.²⁰

A identidade, nesse sentido, assume, ao lado do termo *indivíduo*, um sentido de duplicidade, ou melhor, de comparação entre (pelo menos) duas unidades, ou indivíduos com características singulares, constituindo grupos e "maneiras de ser".

Nessa dimensão, tratamos o indivíduo e a individualidade da cultura banto nas Américas a partir do contraste desta cultura com os valores impostos pela cultura portuguesa (cultura europeia?) durante o período da colonização no Novo Mundo. A utilização de termos como *África*, *afro-americano*, *afro-brasileiro*, *negros*, *africanos*, etc., comportam muitas generalizações. Este problema de pesquisa parece-me recorrente em todos os trabalhos que li, que tratam, com a mesma generalização, a cultura africana com o que chamamos de cultura europeia. Tal generalização, contudo deve ser contextualizada, visando compreender simultaneamente as singularidades de cada cultura. Sendo assim, o sentido de banto, aqui, é genérico, ainda que tenhamos buscado o particular, o indivíduo, em confronto com sua sociedade, con-formado por sua identidade.

¹⁹ BAUMAN. *Amor líquido*, p. 73.

²⁰ JARDIM. *Música: vigência do pensar poético*, p. 38.

Mais uma questão surge nesta dimensão: o senso comum costuma apontar a excelência da música afro-descendente estadunidense a partir dos seus intérpretes cantores. Muitos qualificam a voz do negro como privilegiada e distinta daquelas das outras raças, concedendo-lhe superioridade em termos sobretudo, de timbre, volume e musicalidade. Além disso, apontam também para a natural musicalidade dos negros. Alguns estudos se baseiam nesta afirmação do senso comum para tentar entender esta singularidade vocal do negro: "A voz do negro costuma ser diferenciada das demais raças por muitos, devido a suas características perceptivas e acústicas peculiares."²¹ Como poderíamos subsumir um aspecto cultural a um dito biológico?

Segundo Silvia Pinho, "a caracterização de uma raça abrange, entre outros aspectos, a descrição de sua conformação física, que apresenta íntima relação com a configuração do aparato vocal e suas inúmeras performances sonoras".²² A autora aponta algumas das diferenças que proporcionam uma voz tão peculiar e exuberante na raça negra: "o trato vocal do negro é constituído por cavidades maiores devido à presença de lábios evertidos, e cavidade nasal ampla. Tais aspectos são compatíveis com uma maior ressonância dos harmônicos graves e formantes rebaixados nessa raça."²³ Além disso, uma prega vocal mais espessa e mais ressecada, que aponta para uma voz mais rouca, e um *loudness* aumentado, devido à maior adução dessas pregas vocais, possibilitam uma voz privilegiada, capaz de produzir, simultaneamente, grande volume, agilidade e um timbre muito singular.

Contudo, não podemos reduzir o estudo da voz do canto dos negros aos aspectos biológicos. Seria uma simplificação acreditar que a consequência de um produto cultural é vinculada a uma possibilidade fisiológica determinada por uma raça, ainda que haja a possibilidade de pensarmos que certas propriedades biológicas possam favorecer alguns traços presentes em um universo cultural. Ficamos com a afirmativa de Gilroy:

*A popular imagem de nações, raças ou grupos étnicos naturais, espontaneamente dotados de coleções intercambiáveis de corpos ordenados que expressam e reproduzem culturas distintas é firmemente rejeitada.*²⁴

Segundo o autor, a constituição de uma identidade afro-americana tem razões não apenas biológicas, mas também culturais, econômicas e políticas. Ele aponta, em

²¹ OLIVEIRA. *A voz do Negro*, p. 17.

²² PINHO. *Tópicos em voz*, p. 91.

²³ *Ibidem*, p. 91.

²⁴ GILROY. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, p. 18.

dois momentos, que existe uma generalização que visa a constituição de uma identidade “africana”, que não leva em conta as diferenças e variações linguísticas das diferentes etnias trazidas para as Américas:

A África atual é substituída por significantes icônicos de um passado africano genérico e ideal que pode ainda ter efeitos políticos reais em situações das quais as sensibilidades históricas foram retiradas e não chegaram a ser política eticamente construtivas.²⁵

E ainda:

Na medida em que as lutas anti-coloniais na África pararam de representar o papel central que tinham durante a Guerra Fria, os negros de todos os lugares são instados cada vez mais a aceitar e internalizar versões de negritude de origem norte-americana e que circulam através de seus agentes corporativos, chamados a desenvolver remotos mercados para os “softwares” afro-americanos.²⁶

Sendo assim, pode-se lançar a hipótese de que o sucesso da *soul music* em países como os Estados Unidos e o Brasil pode ter relação com a grande presença do elemento negro nesses lugares, e que a música *gospel*, assim como o *funk* e o *rap*, assume uma posição identitária por força de uma consciência globalizante do que é ser africano, favorecendo a sociabilidade desses grupos. Dayrell diz que:

É nessa esteira que podemos situar o hip hop e o funk. Esses dois estilos possuem uma mesma origem – a música negra americana –, que incorporou a sonoridade africana, baseada no ritmo e na tradição orais. Eles são herdeiros diretos do soul que, depois de ser a trilha sonora dos movimentos civis americanos da década de 1960 e um símbolo da consciência negra, perdeu essas características revolucionárias com a sua massificação.²⁷

O sentido desta identidade manifesta-se como registro, como marca a partir da enunciação do som, da voz:

é a idéia de que existe uma construção identitária, uma construção significativa, uma possibilidade de debate cultural, em particular nos anos 60, através do que eu chamo de a voz como assinatura, uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil. Para isso eu utilizo uma idéia que é a de pensar a canção através da corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação/enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som.²⁸

Considero, então, que o diálogo entre o indivíduo e o coletivo tem fundamental importância para as construções de identidades realizadas enquanto assinatura, na voz...

²⁵ GILROY. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, p. 23.

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

²⁷ DAYRELL. *O rap e o funk na socialização da juventude*, p. 125.

²⁸ DINIZ apud DUARTE; NAVES. *Do samba-canção à Tropicália*, p. 99.

Tal diálogo assinala, simultaneamente, as disposições geradas pela sociabilidade do grupo, visto que compartilham gosto, crenças, música. Numa dimensão onde os percursos formativos não acontecem através de sistematizações acadêmicas e sim por processos de transmissão orais ou midiáticos, mais significativa se torna a sociabilidade entre esses pares. A motivação do aprender a cantar acontecerá comunitariamente, pelo fazer musical, e pela construção de suas identidades através da voz.

A questão da língua

A questão da língua é também relevante para nossa pesquisa, visto que o cantar é, simultaneamente, uma expressão do indivíduo a partir da palavra enunciada pela língua e uma expressão da identidade cultural em que este indivíduo está inserido. Stuart Hall aponta que a unidade linguística impostos pelos governos nas Américas acaba obscurecendo as diferentes culturas:

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional.²⁹

Para o autor:

A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais.³⁰

Entendo que a língua se projeta, então, para além de seu significado e apresenta, portanto, reflexos da cultura, visto que o sentido da enunciação da palavra aponta para questões não meramente individuais, mas para um conjunto de saberes identitários, culturais, sociais. O português brasileiro, por outro lado, é igualmente algo de difícil definição. Não podemos deixar de mencionar que os primeiros falantes e os principais responsáveis pela propagação do português no Brasil foram os escravos africanos. Yeda Pessoa de Castro, citando Darcy Ribeiro, diz que “em Minas, os negros fizeram o branco falar português”.³¹ No início do século XX, diversas ações buscaram entender as diferenças entre o português brasileiro e o europeu, corroboradas por movimentos de

²⁹ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 49.

³⁰ *Ibidem*, p. 40.

³¹ CASTRO. *A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto no século XVIII*, p. 12.

ímpeto nacionalista, como as missões folclóricas (de que trataremos mais adiante) e a Semana de Arte Moderna. Neste âmbito, diversos autores trataram da importância do elemento africano em nossa língua, como Aires da Mata Machado, Renato Mendonça e Yeda Pessoa de Castro: “o português do Brasil, naquilo em que ele se afastou, na fonologia, do português de Portugal é, *a priori*, o resultado de um compromisso entre duas forças dinamicamente opostas e complementares, ou seja, por um lado, uma imantação dos sistemas fônicos africanos em direção ao sistema do português e, em sentido inverso, um movimento do português em direção aos sistemas fônicos africanos.”³² Yeda Pessoa de Castro afirma ainda que

*O que mais chamou nossa atenção foi constatar que, na maioria dos casos estudados, ocorria uma adaptação morfológica (morfemas de gênero e número) mais do que uma evolução fonética das palavras importadas, diante das semelhanças casuais, mas notáveis, do sistema linguístico das línguas banto e kwa identificadas com o sistema do português brasileiro. Entre elas, sete vogais orais, reconstituídas no protobanto [...] e próprias do Iorubá e do fon, que também conhecem as cinco vogais nasais, e, com exceção da nasal silábica (N) para as línguas africanas, a estrutura silábica (CV), onde a vogal (V) é sempre centro da sílaba, estabelecendo a fórmula (CV.CV) como representante da estrutura ideal, o que provavelmente possibilitou a continuidade do tipo prosódico de base vocálica do português arcaico na modalidade brasileira, afastando-o, portanto, da pronúncia atual, muito consonantal, do português europeu.*³³

Além disso, considerando que o contato entre diferentes línguas engendra transformações no âmbito do léxico, da semântica e da pronúncia, não podemos deixar de levantar uma hipótese de que as novas mídias e o acesso a línguas estrangeiras, principalmente o inglês americano, quebrando fronteiras nacionais e linguísticas, introduzem diferentes pronúncias no português brasileiro. Esse contato parece tornar-se mais eficaz no âmbito da música e muitas adaptações são realizadas em direção a uma identidade sonora que represente o conjunto Música-Palavra, levando à construção de pronúncias que favoreçam o traço melódico do estilo em questão.

Vass atesta que a língua inglesa estadunidense sofreu bastante influência dos falares bantos, tanto do ponto de vista lexical quanto do da pronúncia: “com a liberdade obtida após a abolição, as formas de crioulização se espalharam do sul rural ao norte e oeste, de modo que os Estados Unidos de fato herdaram um falar banto, que atualmente

³² CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 77.

³³ *Ibidem*, p. 76-77.

é aceito como americano”³⁴; e isto possivelmente também irá transparecer no universo da canção estadunidense.

A questão da religião

Além da língua, há outro ponto importante a ser abordado: trata-se do papel que a religião e o sentimento de religiosidade possuem na cultura negro-africana, e da maneira pela qual este sentimento estará presente na música tanto da cultura estadunidense, quanto da brasileira. Afinal, se lá o canto *gospel* (vindo do *negro spiritual*) e o *blues* fundamentaram-se justamente no espaço religioso, da mesma forma, na música brasileira, a rítmica e os elementos africanos que a constituem também estão presentes nos espaços religiosos e nas reelaborações advindas do sincretismo entre o saber religioso africano e cristão. Quanto a este aspecto, Mário de Andrade aponta o Catolicismo e o Protestantismo como fundamentos que diferenciam as músicas afro-americanas do norte e do sul. Em conferência no Instituto Brasil-Estados Unidos, em 12 de dezembro de 1940, no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa, afirmou:

*Eu farei todo o esforço possível para tirar da prodigiosa mistura de manifestações sonoras que é a situação atual da Música nos Estados Unidos da América do Norte [...] o diferentíssimo desenvolvimento que tomou [...] em relação a todos os outros países americanos se prende inicialmente a uma circunstância histórica de religião: Catolicismo e Protestantismo. No canto católico dos povos mediterrâneos [...] se ajuntava o coral palestriniano, tão erudito, tão refinado e difícil que não permitia qualquer participação do povo [...] No canto protestante [...] o coral era muitíssimo simples [...] permitia a participação direta do povo.*³⁵

Mário de Andrade ainda afirma que esta diferença entre o canto coletivo (propiciado pela prática religiosa protestante) e o não coletivo (decorrente da escolha, no ritual católico, de um repertório virtuosístico) de alguma forma também interferiu na manifestação musical realizada pela presença negra no norte e no sul das Américas:

Aqui convém lembrar uma outra força importantíssima que estava destinada a tingir toda a música atlântica das duas Américas, o negro. Nas suas terras d'África, o negro só fazia música coletiva [...] e complexa finalidade social, mas, imitador como era, em Cuba, na América Central, no Brasil, no Prata, só encontrara o canto solista e o cantochão em uníssono. E os negros tornaram-se também os solistas com habanera, o Ron, a rumba, o batuque, o samba e o tango [...] E mesmo si compararmos as manifestações de música instrumental

³⁴ VASS. *The bantu Speaking Heritage of the United States*, p. 29: “with the freedom that came after abolition, the forms of Creolization spread from the rural south into the north and out into the West, so that the United States actually has retained a Bantu-speech heritage now accepted as American.” (tradução minha)

³⁵ ANDRADE . *A expressão musical dos Estados Unidos*, p. 12.

coletiva, a mesma diferença se impõe na criação dos negros da America do Norte e do Sul. Choro e Jazz. O primeiro, essencialmente solista, melodia acompanhada por excelência, quando muito contrapontada por alguma dialogação, ao passo que o jazz é essencialmente polifonista, bom exemplo democrático, individualizando um por um os instrumentos do conjunto [...] como si, para repetir a frase cubana de Fulgencio Batista, a liberdade de cada um tivesse por limite a liberdade alheia.³⁶

O fazer musical coletivo de alguma forma trouxe a música afro-americana para o âmbito das mais populares do planeta. No Brasil, ainda que Mário de Andrade aponte a individualidade constitutiva do choro e do samba, o desenvolvimento desses dois estilos acabou apontando o contrário. Aqui e lá, o sentimento religioso está presente no fazer da cultura. Não se trata da religião apenas enquanto culto, mas enquanto sentimento e cultura. Para Bastide,

os bantos mostravam-se mais permeáveis às influências exteriores, compreendiam que sua cristianização ou sua ocidentalização lhes permitira, numa sociedade onde os modelos europeus eram o critério dos comportamentos, uma mobilidade vertical que sua resistência cultural, por outro lado, podia comprometer.³⁷

O autor afirma ainda que os traços da influência banto encontram-se principalmente na música.

Desta forma, o sentido de religião não pode ser compreendido apenas em seu valor absoluto, afastado do seu sentido social; nem o culto pode desvincular-se do saber de seus participantes. O culto aparece, então, como encontro, onde as manifestações da cultura emergem, e se constituem. Huizinga nos auxilia quando diz:

o culto é, portanto, um espetáculo, uma representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada [...] o jogo sagrado, pelo fato de ser indispensável ao bem-estar da comunidade e um germe de intuição cósmica e de desenvolvimento social [...] se processa fora e acima das austeras necessidades da vida quotidiana.³⁸

Segundo Huizinga “o culto é a forma mais alta e mais sagrada da seriedade”,³⁹ pois na seriedade está toda a concentração dos crédulos com relação às representações da vida e da morte, às quais todos nós estamos submetidos:

na época das grandes festas, o grupo social celebra os acontecimentos principais da vida da natureza levando a efeito representações sagradas, que representam a mudança das estações, o surgimento e o declínio dos astros, o crescimento e o amadurecimento das colheitas, a vida e a morte dos animais e

³⁶ ANDRADE . *A expressão musical dos Estados Unidos*, p. 12.

³⁷ BASTIDE. *As américas negras*, p. 104.

³⁸ HUIZINGA. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, p. 22.

³⁹ *Ibidem*, p. 17.

*dos homens [...] a humanidade joga, representa a ordem da natureza tal como ela está impressa em sua consciência.*⁴⁰

É, pois, no culto que os grupos se encontram voluntariamente e, assim, socializam-se, trocam experiências e partilham saberes, reforçando o aspecto da oralidade da tradição, e tendo como suporte, sobretudo, a música.

O novo caminho

A partir destes fios e tramas, a pesquisa foi tecendo-se. Compreender a presença da música africana nas Américas demandaria a busca de registros que pudessem apontar elementos significativos observáveis em diversos espaços e tempos. Seria necessário, também, compreender o que significa *banto* e encontrar traços semelhantes nas culturas banto que de alguma forma aproximassem o legado africano nas Américas do Norte e do Sul.

O primeiro passo foi a busca de registros de cantos africanos no Brasil e nos Estados Unidos. Os primeiros documentos que chegaram em nossas mãos são possivelmente os dois registros mais antigos de que se tem notícia de cantos afro-americanos. O brasileiro é o livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, de autoria de Aires da Mata Machado Filho,⁴¹ que registrou, na região de São João da Chapada e Quartel de Indaiá, município de Diamantina, em 1928, 65 cantos com elementos de línguas africanas, entoados em situações de trabalho coletivo e celebrações da natureza, chamados *vissungos*. Segundo Aires, “dividem-se os vissungos em boiado, que é solo, tirado pelo mestre sem acompanhamento nenhum, e o dobrado, que é a resposta dos outros em câoro, às vezes com acompanhamento de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa”. O outro registro escrito é a compilação *Slave Songs of the United States*, organizada por William Francis Allen⁴² e colaboradores em 1867, que representa a primeira coleção de cantos da diáspora africana, registrados nas plantações do sul dos Estados Unidos. Também serão usados dois grupos de registros fonográficos. O primeiro deles foi realizado pelo musicólogo brasileiro Luiz Heitor Corrêa de

⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁴¹ Agradeço ao meu colega do programa de Pós-Graduação, Paulo Mariano, que foi o primeiro que gentilmente apresentou-me e cedeu-me este material. A partir daqui, utilizarei o nome Aires, em substituição do seu nome completo, Aires da Mata Machado Filho.

⁴² A partir daqui, utilizarei o nome Allen, em substituição do seu nome completo, William Francis Allen *et alli*.

Azevedo,⁴³ a convite da Biblioteca do Congresso Nacional Americano, que, a fim de construir o acervo do American Folklife Center, encomendou, na década de 1940, a gravação em campo de diversas músicas no território brasileiro, dentre elas, os vissungos. O segundo material fonográfico, também encomendado nos anos 1940 pela mesma biblioteca, foi o produzido pelo musicólogo estadunidense Alan Lomax,⁴⁴ que registrou entrevistas e gravações em campo de cantos entoados nas *plantations* ao sul de seu país e foi lançado pela Library of Congress em CD. Esses quatro documentos estão entre os primeiros testemunhos gráficos e sonoros que marcam a presença do negro nas Américas.

Procurei aqui, neste texto introdutório, descrever o rumo tomado pela pesquisa a partir de sua proposta inicial e justificar a transformação de seu objeto. Além disso, busquei, em diversos autores, um referencial teórico que ajudasse a pensar como tratar sem tantas generalizações as culturas vindas da África.

O segundo capítulo tratará em pormenores da descrição da documentação tanto brasileira quanto estadunidense, procurando inseri-las em seus contextos históricos.

O terceiro capítulo constará da análise comparativa entre os documentos brasileiros, apresentando uma pequena conclusão ao final.

O quarto capítulo, devido à ausência de paralelismo da documentação, apresentará um ensaio exploratório dos documentos estadunidenses.

O quinto capítulo investigará os diversos sentidos da palavra *banto*, levando em conta que o termo inicialmente foi cunhado como uma designação linguística. Abordarei o percurso do traço banto, enquanto cultura, até a chegada nas Américas. Também será abordada a importância da música e da sua forma cantada para esta cultura, compreendidas a partir do conceito de tempo, ancestralidade e voz.

O sexto capítulo apresentará as considerações finais do trabalho, enquanto conclusão.

Além disso, nos anexos há dois ensaios. O primeiro, "O caso do pirulito", trata do problema do CD *L.H. Corrêa de Azevedo: Music from Ceará and Minas Gerais*, onde está registrado um fonograma referente a um pregão de venda de pirulitos como sendo o

⁴³ A partir daqui, utilizarei o nome Luiz Heitor, em substituição do seu nome completo, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

⁴⁴ A partir daqui, utilizarei o nome Lomax, em substituição do seu nome completo, Alan Lomax.

vissungo *Secando água (drying water)*, e o segundo, "Roma, Bruxelas, Japão", que é um ensaio a partir da entrevista feita por Luiz Heitor e seu colaborador, Euclides da Silva Novo, ao velho Aprígio, Antonio Félix Veloso, em Diamantina.

2) Os Documentos

A arte é mais larga e generosa que a idolatria dos gênios incondicionais. Ela é principalmente comum.

Mário de Andrade

Os séculos XVIII e XIX, na Europa, foram marcados por diversas lutas sociais, políticas e culturais em busca da constituição das nações, da sua unidade linguística, da sua simbologia cultural e de ideais civilizatórios. Durante esse período, muitas nações europeias redigiram suas primeiras constituições, embasados pelos ideais iluministas. Segundo Merhy, “A idéia de nação nasceu com os intelectuais e não com os camponeses”.⁴⁵ Neste momento, surgiram diversas coletâneas de canções, que registraram antologias do cancionário popular, buscando alicerces nesta cultura para a construção da simbologia nacional. De acordo com Merhy,

As viagens de cunho científico, no século XIX, eram concebidas com propósitos positivistas ou iluministas. Os cientistas aplicavam sobre a natureza do país distante, até certo ponto desconhecida, um método capaz de classificar qualquer objeto para alçá-lo à condição de categoria universal, válida em qualquer latitude, mas segundo a ótica eurocêntrica, civilizada. Distinta da visão local, a ótica dos viajantes eruditos e requintados era impulsionada pela onda civilizadora, na qual estavam imersos, e pela imposição da cultura letrada, utilizada também para analisar o comportamento humano e a produção cultural e artística.⁴⁶

O movimento modernista brasileiro, muitas vezes (con)funde-se com esta procura da identidade nacional. O evento que de alguma forma sintetiza esta intenção é a Semana de Arte Moderna de 1922. Artistas plásticos, poetas e músicos, instigados pelas vanguardas artísticas europeias, reuniram-se em São Paulo com o desejo de construir um pensamento moderno e artístico nacional. Do movimento, participaram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Menotti Del Pichia, Heitor Villalobos, Tarsila do Amaral, entre outros. Alguns desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922 foram decisivos para o Modernismo e o Nacionalismo brasileiros: o Movimento Pau-Brasil, o Movimento Verde e Amarelo e o Movimento Antropofágico. Em todos estes há um ponto em comum: a busca da constituição de um saber que traduzisse e caracterizasse a cultura do Brasil.

⁴⁵ MERHY. As transcrições das canções populares em *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius, p. 183.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 175.

Segundo Buscacio, para Mário de Andrade, atingir a “consciência nacional” dependia de todo um percurso:

Nessa perspectiva, Mário de Andrade postulava o desenrolar de ‘fases’ para o desenvolvimento da música brasileira: universal, dissolvida em religião; internacionalista, com a descoberta da profanidade; nacionalista, pela consciência de si mesma (etapa em que se encontraria na década de 1930); cultural, quando adquire liberdade estética; e simplesmente nacional, etapa em que são absorvidos os elementos étnicos e folclóricos.⁴⁷

Sendo assim, o início do século XX, no Brasil, foi marcado por diversas missões com o objetivo de encontrar, nas puras manifestações populares, elementos que pudessem vir a caracterizar a identidade do país. O próprio Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos empreenderam tais viagens, de norte a sul do Brasil.

Esses princípios guiaram de alguma forma a produção dos quatro documentos fundamentais deste trabalho. Estes documentos confirmam os ideais positivistas e também enciclopedistas, que buscavam, sobretudo, catalogar, a partir de metodologias da base cultural da Europa ocidental, os elementos singulares das culturas populares. Acreditavam que a identidade das nações surgiria, assim, dos elementos “coletados” da singularidade dos povoados, os quais, posteriormente, deveriam ser manipulados e universalizados intelectualmente.

Também nos Estados Unidos da América, este sentimento de ideário nacional foi fundamental para o desejo de registrar, construir coleções e arquivar as mais diversas manifestações populares de seu país. A partir dos anos 30, durante o governo de Franklin Roosevelt, foram incentivadas várias políticas na área de cultura com o intuito de valorizar a produção estadunidense (distanciando-a dos ideais europeus). Foi neste contexto que ocorreram os primeiros registros fonográficos das culturas estadunidense e brasileira.

⁴⁷ BUSCÁCIO. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri: 1934-1956*, p. 50.

Os documentos brasileiros

O documento de Aires da Mata Machado, consolidado no livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais* resultou de uma viagem de férias realizada em 1928 ao município de Diamantina, em São João da Chapada (FIGURA 3), onde o autor escutou “umas canções em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração”.⁴⁸

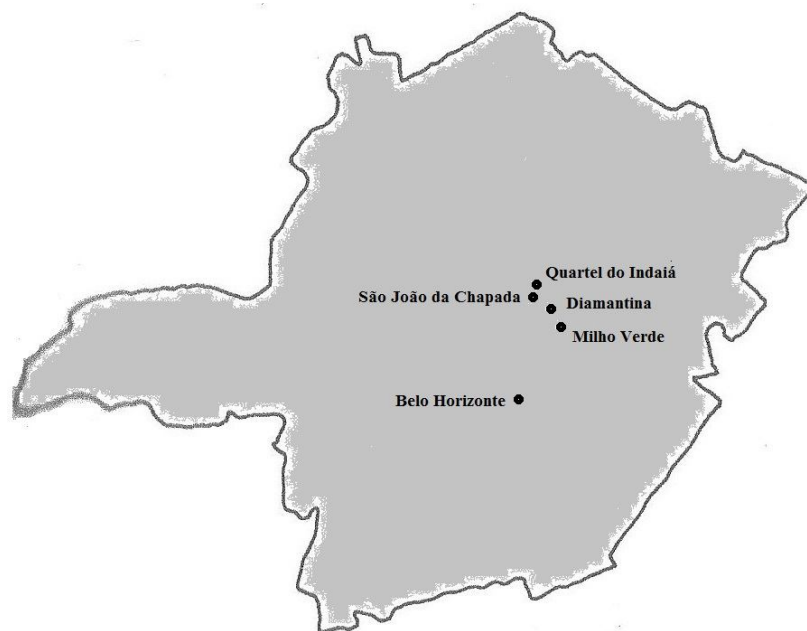


FIGURA 3 – Mapa de Minas Gerais e região de Diamantina

Este canto surpreendeu também os viajantes europeus, que estiveram em todo o Brasil, durante quatro séculos (XVI ao XIX), para documentá-lo. Segundo Fryer, a primeira referência aos vissungos está possivelmente registrada em um dos multivolumes do viajante botânico Saint-Hilaire:

“Uma passagem escrita pelo botânico francês Augustin Prouvençal de Saint-Hilaire (1770-1853), que viajou pelo Brasil nos anos de 1816-22 e publicou posteriormente um relato detalhado de sua viagem em diversos volumes, parece constituir a referência mais antiga aos cantos dos garimpeiros. Ele se espantou que os mineradores tivessem que realizar seu árduo e contínuo trabalho com as pernas constantemente na água e recebessem comida de má-qualidade, duas circunstâncias que os levavam à deterioração física: ‘Agrupados em grandes números, tais infelizes homens se divertem em seu trabalho, cantam em coro os hinos (cânticos) de sua terra nativa.’”⁴⁹

⁴⁸ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 13.

⁴⁹ FRYER. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*, p. 52: “What seems to be the earliest reference to the songs of the diamond miners is a passage by the French botanist Augustin Prouvençal de

Há ainda as pinturas de John Mawe (FIGURA 4) e Carlos Julião (FIGURA 5), que ilustraram, respectivamente na primeira e segunda metade do século XVIII, africanos escravizados em trabalhos de mineração na região do Serro Frio, hoje Diamantina. Não é impossível imaginar, aqui, a paisagem sonora na qual estariam envolvidos, entoando vissungos.



FIGURA 4 – Pintura de John Mawe: mineração no Serro Frio (Diamantina)
Fonte: SILVA. *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*, p. 54.

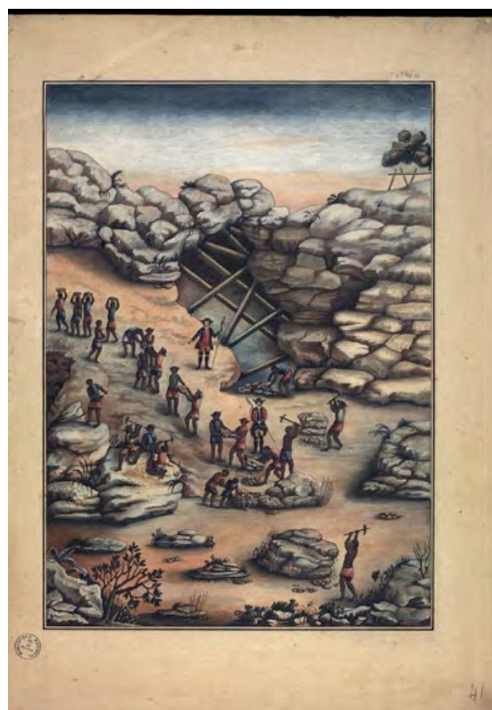


FIGURA 5 – Pintura de Carlos Julião: mineração no Serro Frio (Diamantina)
Fonte: SILVA. *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*, p. 53.

Aires da Mata Machado Filho, linguista que era, interessou-se, sobretudo, por conhecer os cantares africanos, que de alguma forma haviam sido preservados na região, e que havia escutado quando criança, visto que era nascido em Diamantina: “entendi, posteriormente, de realizar, de vez, o velho plano de *recolher* os ‘vissungos’,

Saint-Hilaire (1770-1853), who travelled through Brazil in the years 1816-22 and later published a detailed multi-volume account of his travels. He was struck by the miners having to do their hard and ceaseless work with their legs constantly in water and by the poor food they were given, two circumstances which led to their physical decline: 'Joined together in very large numbers, these unfortunate men amuse themselves in their work; they sing in chorus the hymns (cantiques) of their native land'."(tradução minha)

como lhe chamam, reunindo ainda o vocabulário e a gramática da 'língua banguela', certamente transformada em nosso meio."⁵⁰

O próprio autor afirma, em dois momentos, que o registro iria propiciar, aos compositores considerados eruditos, material para músicas vindouras, o que de alguma forma contribuiria para a construção do nacionalismo brasileiro: "estamos precisando de um movimento em prol do regionalismo musical, dirigido por compositores versados e honestos, para não ficarmos à pressa imaginados, na Avenida e adjacências."⁵¹ Em seguida ele escreve: "nos vissungos, os compositores de peças eruditas encontrarão o mais cristalino manancial. Villa-Lobos, Mignone e seus seguidores terão a escolher farta messe de temas autênticos. Pensávamos neles, enquanto nos esforçávamos para grafar tais melodias de rara e esquiva cadência."⁵²

A busca pela autenticidade e purismo, já para os primeiros nacionalistas, significava encontrar a essência da constituição da nação. Merhy afirma que: "A preocupação dos intelectuais com alguns princípios de coleta de canções na virada do século XVIII para o XIX tornou o purismo um dos pontos centrais dos métodos de registro."⁵³ Aires da Mata Machado, ao registrar os vissungos, parece de alguma forma querer assegurar um material diverso ao encontrado nas culturas da Europa. Nesse sentido, Merhy nos auxilia ainda quando afirma que:

*a idéia de nação brasileira no início do século XIX no Brasil não tem qualquer correspondência com a idéia de nação brasileira desenvolvida mais tarde, no século XX. A sociedade recebia, na época, os primeiros estímulos para buscar uma produção minimamente independente da matriz portuguesa e européia.*⁵⁴

Aires assume o compromisso de empreender os registros com a maior precisão: "houve o maior empenho em colher, com fidelidade, as melodias."⁵⁵ Entretanto, acreditamos que o registro escrito através das partituras, justamente por estar por demais inserido nos ideais europeus, não atesta tanta fidelidade quando comparamos com a gravação feita dezesseis anos depois, na mesma região, por Luiz Heitor, como procuraremos mostrar no capítulo de análise dos documentos.

⁵⁰ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 13. Grifo nosso.

⁵¹ *Ibidem*, p. 69.

⁵² *Ibidem*, p. 69.

⁵³ MERHY. As transcrições das canções populares em *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius, p. 177.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 178

⁵⁵ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 67.

Desta forma, empreendeu Aires, com a colaboração de Araújo Sobrinho, o registro de 65 canções. A obra foi publicada pela primeira vez em 1943 pela editora José Olímpio. Entretanto, segundo Queiroz:

*entre 1930 e 1940, Aires publicou em capítulos, na importante Revista do Arquivo Municipal, de São Paulo, o resultado de sua pesquisa sobre esses cantos de tradição banto [...] e ainda 8 capítulos de estudo sobre a cultura afro-brasileira no contexto do trabalho da mineração de diamantes.*⁵⁶

De acordo com Queiroz, a segunda e terceira edição foram publicadas, respectivamente, em 1964 pela Civilização Brasileira e em 1985 pela editora Itatiaia, em parceria com a EDUSP.

A presença da cultura negra na cultura brasileira é um elemento central que o autor procura enfatizar:

*É que, se a língua nacional não passa de mera tendência, se o tipo nacional se encontra em formação, ninguém discute a existência da música brasileira. Muito mais do que o produto de três raças tristes, nossa música é o resultado da influência negra. E ainda bem que já se foi o tempo em que havia o receio de dizer essas coisas, pelo medo de comprometer nossa precária branquidade.*⁵⁷

No capítulo VIII, Aires ressalta a importância do cantar para a população do povoado de São João da Chapada. Segundo ele: “vinda a abolição, os negros só queriam trabalhar com patrão que não proibisse os vissungos.”⁵⁸

Ele aponta também a origem banto dos vissungos:

*É de notar a frequência com que as melodias terminam na dominante e na medianta. Trata-se de uma particularidade que distingue a música negra. A mesma expressiva anomalia notou entre os achicundas da Angola a professora Amélia de Miranda Rodrigues (Bol. Da Soc. Luso-Africana). Essa aproximação confirma e documenta a procedência banto dos vissungos.*⁵⁹

A etnolinguista Yeda Pessoa de Castro confirma esta origem: “a própria denominação *vissungo* corresponde ao substantivo umbundo *ovisungo*, plural de *ocisungo*, que significa louvores e ocorre geralmente na expressão *imba ovisungo*, cantar, louvar, exaltar”.⁶⁰

⁵⁶ QUEIROZ. Vozes da África em terras diamantinas, p. 1.

⁵⁷ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 67.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 69-70.

⁶⁰ CASTRO. A propósito do que dizem os vissungos, p. 7.

Os vissungos faziam parte de todas as atividades diárias. Aires descreve diversos momentos deste cantar, conforme destacamos nos trechos abaixo, extraídos do capítulo XVII:

Os negros no serviço cantavam o dia inteiro. Tinham cantos especiais para a manhã, o meio-dia e a tarde. Mesmo antes do sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada, dirigiam-se à lua, em uma cantiga de evidente teor religioso.⁶¹

Registram as canções o momento em que o patrão, saindo de casa, se dirigia para a lavra. Note-se ainda que os trabalhadores não deixavam de rezar seu 'Padre Nosso', de que colhemos duas variantes.⁶²

Muito interessante era a multa. Quando alguma pessoa chegava à lavra, era logo multada pelos mineradores com uma cantiga apropriada, exigiam alguma coisa do recém-chegado. Uma vez satisfeito o pedido, seguia-se à multa o agradecimento com danças, ritmos de carumbés e enxadas.⁶³

Havia uma certa obrigação exigida pelos negros de acompanhar as cantigas do serviço.⁶⁴

Há cantigas especiais para conduzir defuntos a cemitérios distantes.⁶⁵

As mesmas cantigas de mineração, pelo menos algumas como os Padres-Nossos, usam-se nas cerimônias que acompanham o levantamento do mastro.⁶⁶

Era comum, nos grandes serviços de mineração em que trabalhava número considerável de negros, haver vários cantadores "mestres", logo rivais. Dividiam-se em grupos, cada um com os seus adeptos, que formavam o 'coro'.⁶⁷

Segundo Aires, a tradução sumária dos vissungos é chamada pelos cantadores de *fundamento*⁶⁸, o que sugere que são a estrutura, a base cultural daquela população. O autor assinala ainda que há um certo aspecto místico nos "fundamentos", visto que alguns só podem ser transmitidos para os iniciados. Ele destaca esse ponto em três passagens do seu texto, fazendo referência às respostas dos entrevistados quando ele solicitava o canto e a sua tradução: "mas nem tudo ele ensinou. Há umas que ele não canta pra ninguém";⁶⁹ "dessa daqui só posso dizer que *ngombe* é boi. O mais não"⁷⁰ e "eu

⁶¹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 66.

⁶² *Ibidem*, p. 66.

⁶³ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 71.

⁶⁸ Segundo os mestres do Reinado de N. S. do Rosário, o Reinado está assentado sobre três pilares: o fundamento, o mandamento e o sacramento.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 67.

não posso ensinar. Meu mestre não me ensinou. Mandou outro. Nem todo fundamento a gente pode dar.”⁷¹

A publicação de Aires é de extrema importância para a compreensão dos elementos bantos/africanos na formação da cultura brasileira. Segundo Queiroz,

O interesse na preservação desse patrimônio histórico e cultural brasileiro e o reconhecimento do papel relevante da Arte nesse processo têm levado alguns artistas e pesquisadores a desenvolver estratégias de valorização e revitalização das línguas e culturas africanas que foram vivas em Minas no período da mineração, reduzindo-se a vestígios esparsos a partir sobretudo do século XX.⁷²

A partir da segunda metade do século XX, as canções registradas por Aires foram re-elaboradas em gravações por diversos artistas. Em 1982, foi gravado o LP *O canto dos escravos* por Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme. “Cerca de quinze anos depois, em Minas Gerais, o músico Gil Amâncio e o poeta e músico Ricardo Aleixo incluíram um desses catorze vissungos no espetáculo e CD *Quilombos urbanos*.”⁷³ Queiroz afirma ainda que:

Ao final da década de 90, a Associação Cultural Cachuera! gravou, na voz de Ivo Silvério da Rocha, contramestre do Catopé de Milho Verde (distrito do Serro), três “cantos para carregar defuntos em rede”, que constituem a primeira faixa do CD Congado Mineiro, lançado pela Itaú Cultural, na série Documentos Sonoros Brasileiros. Juntamente com as gravações que constituem as faixas 12 e 17 do CD Festa do Rosário – Serro, lançado por Caxi Rajão em 2002, esses são os únicos registros sonoros dos Catopés de Milho verde, grupo que mantém vivos ainda hoje, em seu repertório ritual, alguns desses cantos da tradição banto.⁷⁴

É importante ressaltar, entretanto, que estas gravações distinguem-se do material coletado em áudio por Luiz Heitor, visto que os intérpretes partiram do registro de Aires. Merhy nos auxilia sobre esse aspecto: “a música composta em notação gráfica, que parte da página para o instrumentista, choca-se constantemente com a prática de compor ou de ‘inventar música’ por tradição auditiva.”

E assim se estabelece o segundo registro fundamental deste trabalho: as gravações de Luiz Heitor da década de 40, que também resultam dos movimentos nacionalistas e folcloristas do Brasil no início do século. Para Vilhena, o início do século XX no Brasil foi marcado pelo que nomeou como Movimento Folclórico Brasileiro, entre

⁷¹ *Ibidem*, p. 67.

⁷² QUEIROZ. Vozes da África em terras diamantinas, p. 3.

⁷³ *Ibidem*, p. 2.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 2.

os anos de 1947 e 1964, datas que marcam a criação da Comissão Nacional de Folclore (1947) e o golpe de 1964 (quando foi afastado seu então diretor, Edison Carneiro). As gravações de Luiz Heitor que iremos analisar, contudo, antecedem este período, e são datadas de 1944. Na verdade, o início do Movimento Folclórico é o ponto culminante das diversas discussões que vieram à tona desde o início do século XX. O século XIX foi marcado, no Brasil, por importantes mudanças: em 1822, torna-se independente de Portugal; em 1888, ocorre a abolição da escravidão; e em 1889 é proclamada a República. Tais mudanças apontam também para uma modificação do pensamento colonial e para a constituição de ideais que pudessem unificar o país. Estas discussões estariam presentes desde o início do século XX em diversos encontros e congressos, inclusive na Semana de Arte Moderna. Contudo, um dos fatos mais marcantes, e que gerou o interesse em registrar o material que apresentaremos aqui, foi a nomeação de Mário de Andrade para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, onde ele decidiu

empreender a Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, com a intenção de gravar todos os exemplos musicais que pudesse e o mais rapidamente possível, para assim garantir um registro "puro", antes que a vertiginosa corrente do rádio atingisse as manifestações folclóricas e as deturpasse.⁷⁵

Assim, no início do século XX, os intelectuais brasileiros desejavam preservar e registrar as manifestações populares e, entre eles, estava Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:

cumpre-nos, portanto, tomar as medidas necessárias para remediar a transformação ou desaparecimento da arte popular tradicional que estamos testemunhando. Durante séculos, todos os cronistas que ela privaram transmitiram-nos o seu entusiasmo. Temos de proceder ao arquivamento do que ainda resta, para servir de amostra aos pósteros e fornecer aos pesquisadores elementos para melhor empreender o processo de formação do homem brasileiro.⁷⁶

Foi na viagem aos Estados Unidos da América, a convite do diretor Charles Seeger, para servir de consultor para a Divisão de Música da União Pan-Americana, em 1941, que Luiz Heitor conheceu Alan Lomax, o então diretor do Archive of American Folk Song da Library of Congress em Washington. Nesse momento, a política entre os dois países, devido à Guerra, gerou uma cooperação militar e cultural:

Depois que os Estados Unidos entraram na II Guerra Mundial, Washington estava bastante preocupada com a penetração do Eixo nas Américas,

⁷⁵ PRASS. *Moçambiques, quicumbis e ensaios de promessas: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas no sul do Brasil*, p. 115.

⁷⁶ AZEVEDO *apud* PRASS. *Moçambiques, quicumbis e ensaios de promessas: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas no sul do Brasil*, p. 115.

particularmente no Atlântico Sul. O Brasil, uma importante fonte de matéria prima para os esforços de guerra americanos, estava localizado somente a cinco horas de voo por bombardeiro do Senegal controlado pelo inimigo na costa oeste da África.

Antes de Pearl Harbor, o Presidente Getúlio Vargas havia declarado a neutralidade do Brasil. Mas em 1942, os alemães afundaram cinco navios brasileiros perto do litoral brasileiro e aí Vargas mudou sua posição.⁷⁷

Essa política de boa vizinhança gerou a cooperação entre o Archive of Folk American Songs da Library of Congress e as obras dos musicólogos brasileiros envolvidos com a corrente do folclore nacional. Também lá havia o desejo de registrar, da mesma forma que aqui, as músicas das Américas em suas formas mais puras. Foi assim que a Library of Congress encomendou ao etnomusicólogo norte-americano Alan Lomax a montagem de um acervo a partir de gravações da música popular de diversos países das Américas. Segundo Prass,

Com um discurso em prol do apoio do desenvolvimento mútuo das Américas, os EUA buscavam garantir que os países latino-americanos ficassem ao seu lado na guerra, com os Aliados. Assim, que as relações diplomáticas entre o Brasil e os EUA passavam por um momento muito intenso, motivado pelo discurso do “pan-americanismo”, suscitado por essa política. As áreas da cultura possuíam uma ênfase especial nesse processo e, por isso, o “pan-americanismo” teve conseqüências determinantes para os estudos latino-americanos de folclore.⁷⁸

Durante sua estadia nos EUA, Luiz Heitor recebeu convite de Alan Lomax para realizar gravações do que fosse possível das músicas do saber popular em nosso país. Em carta a Mário de Andrade, Luiz Heitor escreveu:

[...] Tenho visto coisas extraordinárias, nos campos que nos interessam. A Library of Congress possui um Archive of American Folk Song, dirigido por Alan Lomax que está equipado com penso que nenhuma outra organização do Gênero em qualquer parte do mundo. O seu “Recording Laboratory” é como o de uma verdadeira indústria de discos. Tem um engenheiro a dirigi-lo, estúdios especializados, um grande número de máquinas para registros de som (que estão constantemente em trabalho, em várias partes: neste momento uma se encontra no Alaska!). Viajei com o pequeno caminhão construído especialmente para coleta fonográfica de folclore. Dentro dele se acha instalado todo material preciso para essa tarefa, inclusive dinamos, transformadores e longos enrolamentos de fios que permitem que o microfone trabalhe a uma distancia do caminhão. Em dois dias que passei com esse caminhão ao sul da Virgínia o pessoal colheu discos que preenchem 10 horas de rotação! [...] A execução da música é sempre precedida de um interrogatório habilmente arranjado por A. Lomax. O Archive of American Folk Song está crescendo vertiginosamente, pois as gravações continuam diariamente, no ritmo que assisti.⁷⁹

⁷⁷ MARKS. Texto do encarte do CD *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais*, [s.p.].

⁷⁸ PRASS. *Moçambiques, quicumbis e ensaios de promessas: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas no sul do Brasil*, p. 115.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 117.

Foi assim que Luiz Heitor recebeu de Alan Lomax e da Library of Congress, além do equipamento e financiamento das viagens, uma “máquina gravadora e um plano metodológico especialmente criado por Lomax para a coleta no Brasil” (FIGURA 6).

INSTRUÇÕES PARA A COLETA DE DISCOS DE MÚSICA
FOLCLÓRICA BRASILEIRA

Organizadas por
ALAN LOMAX
Diretor dos Archives of American Folk Song,
Library of Congress, Washington, D. C., U.S.A.

A) INFORMAÇÕES GERAIS

- 1.º) Nome, idade, local do nascimento, cor, ocupação e classe social do informante.
- 2.º) Idade da melodia (na opinião do informante).
- 3.º) Classificação do gênero da melodia, segundo a opinião do informante.
- 4.º) Indagar se o assunto tratado no texto (quando este é narrativo) tem fundo de verdade ou é fictício. No primeiro caso, porque é que o informante julga a história verdadeira. Qual o valor moral atribuído a esse canto.
- 5.º) História local do canto. Como foi composto. Fatos que o cercam.

B) FUNÇÃO

- 1.º) Descrição das relações da melodia com as instituições a que está ligada (cantos religiosos, de trabalho, etc.; quando e em que circunstâncias são empregados).
- 2.º) Posição do cantor nessa instituição (se é um celebrante, se é um membro da instituição, se está a soldo, etc.).

120.345

F. 2

INSTRUÇÕES (LOMAX)

19

- 6.º) Gravar as diferentes partes polifônicas ou instrumentais separadamente, afim de permitir a sua fiel transcrição. Para esse fim aproximar do microfone um cantor ou instrumentista, enquanto os outros estão mais ao longe.
- 7.º) Registrar o mesmo canto por muitos cantadores.
- 8.º) Tomar tôdas as fotografias que for possível.
- 9.º) Dansa: se possível registá-la cinematograficamente.
- 10.º) Registrar sempre os cantos de trabalho *durante o trabalho*, com o ruído próprio da espécie de trabalho a que pertencem, e não por informação especial.
- 1.º) Elaborar um diário, durante os períodos de coleta, com informação sucinta de tôdas as ocorrências. Guardar cópia de tôdas as cartas (mesmo a correspondência privada e de família).

18

A ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

C) ESTÉTICA

- 1.º) Idéias da comunidade sobre a música (em geral).
- 2.º) O que é, para a comunidade, um bom músico.
- 3.º) O que é, para a comunidade, um bom ou um mau cantor.
- 4.º) Porque razão, na sua opinião, uns cantos sobrevivem e outros perecem.
- 5.º) Análise da comunidade, sob o ponto de vista do gosto, de acordo com: a) a idade dos indivíduos; b) sua posição social e econômica.
- 6.º) Quais são as expressões musicais correspondentes às diversas emoções: alegria, tristeza, religiosidade, sátira, amor, etc..

D) O CANTOR

- 1.º) História da sua vida.
- 2.º) História da sua carreira musical.
- 3.º) Como aprendeu os seus cantos.
- 4.º) Como se inspira para fazer música.

E) TÉCNICA

- 1.º) Procurar sempre os informantes considerados os melhores pela comunidade; e não os que o pesquisador ou pessoas cultas acham os melhores.
- 2.º) Recolher não só o canto, mas também a voz falada de cada cantor.
- 3.º) Pedir o significado das palavras que não são usadas na linguagem comum.
- 4.º) Em cada disco fazer ouvir o diapasão, afim de ser possível, na transcrição, determinar a altura exata dos sons.
- 5.º) Fazer ouvir em cada disco: o nome da música, o lugar e a data em que foi tomado.

FIGURA 6 – Instruções de Alan Lomax para gravações no Brasil

Fonte: PRASS. *Moçambiques, quicumbis e ensaios de promessas*: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas no sul do Brasil, p. 117.

Luiz Heitor chegou em Belo Horizonte (MG) em 28 de janeiro de 1944 e, segundo Barros, neste mesmo dia, forneceu entrevista ao jornal *Folha de Minas*:

Já fizemos coletas preciosas nos estados de Goiás (sic) e Ceará, e agora esperamos fazer o mesmo em Minas Gerais, onde há, entre outros, os documentos de Manga, considerados de enorme valor. Não traçamos ainda nosso plano de ação neste estado, pois queremos, em Belo Horizonte, consultar várias pessoas, que reputamos das maiores autoridades do Brasil como os srs. Mata Machado filho e João Dornas Filho. (MGRP05)⁸⁰

Luiz Heitor encontrou com Aires antes de traçar seu percurso de viagem e acabou selecionando Diamantina como o local de Minas Gerais onde iria realizar as gravações, muito provavelmente em decorrência deste encontro. Barros realizou importante pesquisa no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, a partir dos arquivos, cartas e anotações de campo de Luiz Heitor. Barros atesta, por outro lado, que a decisão por Diamantina aconteceu apenas posteriormente:

Visitamos o sr. Renato Augusto de Lima e fixamos a escolha de Diamantina para zona de nossas pesquisas. Acertamos um encontro com o Prefeito para amanhã às 10 (sic). Visitamos Ayres da Mata Machado (nota de campo de Luiz Heitor de 28 de janeiro de 1944 [...] 1º de Fevereiro. Partimos de Belo Horizonte, às 41/2 (sic), com destino a Diamantina, onde (sic) chegamos às 21:15, XX esperamos por um representante do prefeito que nos conduz em automóvel para ficar no Grande Hotel (nota de campo de Luiz Heitor de 1 de fevereiro, Diamantina).⁸¹

No dia primeiro de fevereiro de 1944, Luiz Heitor e seu colaborador, Euclides da Silva Novo partem para Diamantina. De acordo com as indicações de Alan Lomax, seria importante que, antes de iniciar os trabalhos, ambos os colaboradores estivessem integrados ao local e aos informantes, evitando constrangimentos. Para tanto, ao chegar em Diamantina, Luiz Heitor iniciou uma busca por aqueles que seriam seus informantes, além de conseguir as locações para que fossem realizadas as gravações. Barros nos auxilia com dois trechos de uma carta enviada para Aires:

Temos trez (sic) lugares. A (sic) nossa disposição, para as gravações: o club Acaiaca, o Cinema e a Associação Comercial.⁸²

Prezado Amigo, Aqui estamos na sua cidade e as coisas vão se encaminhando muito bem. O Prefeito recebeu-nos magnificamente e designou um funcionário para ficar à nossa disposição – o snr. Mário. O próprio Prefeito andou conosco pela cidade, fazendo algumas apresentações [...] (MGC31) [...] passeio com

⁸⁰ BARROS. *Construindo um acervo etnográfico musical*. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Correa de Azevedo, seu método de campo e documentação sonora produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944), p. 75.

⁸¹ *Ibidem*, p. 76.

⁸² *Ibidem*, p. 106.

Prefeito e Senhor Mendanha nas margens do Jequitinhonha onde contactamo (sic) diversos contadores (nota de campo de 6 de fevereiro, Diamantina),⁸³

Percebe-se que Luiz Heitor empreendeu a viagem muito bem amparado pela estrutura política da região, que lhe prestou diversos auxílios, contrariando de certa forma, a orientação de Alan Lomax em buscar os cantadores considerados os melhores a partir da opinião da comunidade. O aparato político, possivelmente interferiu na escolha dos informantes.

Ainda assim, durante seu trabalho, Luiz Heitor procurou seguir alguns dos procedimentos propostos por Lomax. Possivelmente esse roteiro acabou também por interferir no resultado das gravações, como iremos tratar no capítulo de análise.

É interessante ressaltar que, após as gravações em Diamantina, Luiz Heitor realizou uma audição pública no cinema da cidade. Seus comentários sobre este evento em carta para sua esposa, deixam transparecer sua satisfação com o trabalho realizado:

[...] no cinema local, que é uma ótima e moderna sala de espetáculos (apesar da fachada, mandada executar pelo Serviço do Patrimônio, reproduzir um daqueles velhos teatros que constam das gravuras antigas). Estava superlotado. Cheio de gente amontoada nas portas. Presentes o prefeito e senhora, representante do Arcebispo, banda de música, etc. [...] Com esta gente musical daqui, o Silva Novo conseguiu organizar, em uma semana, um câro mixto (sic), que cantou até polifonia a 5 partes [...]. No começo da sessão fiz ouvir vários dos discos gravados aqui, e dei explicações sobre os mesmos. Falei uma hora, ouvido pela assistência que incluía muitos soldados, zé povinho e molecada, com muita atenção. E era uma pândega, para toda aquela gente, ouvir, no cinema, os cantos familiares da cidade, o pregão dos meninos vendedores de pirulito, as cantigas dos trabalhadores das pedreiras, batendo com suas macetas no aço de perfurar, as marchas tradicionais de procissão, tocadas pela banda, etc. inclusive a conversa com um preto velho, que entre as cidades da sua África nativa citou Roma e o Japão. Depois da festa fomos acompanhados até ao hotel por banda de música, e por todo o pessoal grado da cidade, inclusive Prefeito, uma delícia. E trez (sic) quartos de hora depois a serenata sob as nossas janelas.⁸⁴

Seu encanto por Diamantina não parou aí. Lá, Luiz Heitor encontrou, em sua opinião, as músicas mais africanas do nosso território:

Foi numa velha cidade mineradora nas montanhas de Minas Gerais, longe dos grandes centros de cultura afro-brasileira do litoral, que Azevedo gravou uma das músicas mais africanas do Brasil inteiro. Esses são os viçungos, canções de trabalho dos mineiros de diamantes de Diamantina, que até mesmo em 1944 eram lembradas somente por poucas pessoas e hoje estão quase totalmente perdidas. Anteriormente chamada Tijuco, Diamantina foi a capital administrativa de uma região de mineração de ouro e diamantes que os portugueses organizaram no século 18, e governaram como uma colônia

⁸³ *Ibidem*, p. 92.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 130.

*dentro de uma colônia. Completamente separada do resto do país, para prevenir a extração ilegal de pedras preciosas, Diamantina se tornou um centro de uma cultura única, que incluía muitos elementos arcaicos preservados pela isolamento da cidade. Esse viçungos proporcionam uma janela para o Brasil colonial.*⁸⁵

As gravações que usaremos em nossa análise contêm registros justamente dos vissungos, que compõem o mesmo universo sonoro antes coletado por Aires. É importante enfatizar, entretanto, que a diferença entre os dois registros é notória, tratando-se de música de tradição oral na voz de diferentes intérpretes. Por essa razão, ainda que preservada a identidade cultural, não há um paralelismo imediato entre o registro de Aires e de Luiz Heitor. Com mais detalhes, trataremos destas diferenças no capítulo de análise dos documentos.

O registro em áudio dos vissungos foi obtido a partir de duas fontes: a primeira, o CD comercial *Music of Ceará and Minas Gerais* editado pela Library of Congress e a gravadora Rykodisc, e a outra, proveniente de minha solicitação ao American Folklife Center, de todos os vissungos gravados por Luiz Heitor, e que não estavam contidos no CD comercial.

O CD *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais* contém a gravação de três vissungos, nas faixas 24 (“Canto para carregar os mortos”, cantado por José Paulino de Assunção e Francisco Paulino), 25 (“Secando a água” – canto dos mineiradores) e 26 (“Ao amanhecer”, cantado por Joaquim Caetano de Almeida).

Para as gravações encomendadas diretamente ao American Folklife Center, que somam dez faixas de áudio, obtive o indispensável atendimento de Todd Harvey.⁸⁶ Posteriormente, percebi a necessidade de conseguir mais um fonograma da coleção de Luiz Heitor e pude contar com o auxílio de Samuel Araújo, no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, para a obtenção do mesmo, compondo um total de 11 faixas de vissungos. No próximo capítulo, tratarei da comparação destes materiais.

Os documentos estadunidenses

As missões folclóricas na América do Norte foram estimuladas e inicialmente financiadas durante o período da crise econômica pela qual passaram os Estados Unidos

⁸⁵ MARKS. Texto do encarte do CD de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Music of Ceará and Minas Gerais*, [s.p.].

⁸⁶ Agradeço a gentileza e prontidão no atendimento do American Folklife Center da Library of Congress à minha pesquisa através do bibliotecário Todd Harvey.

no início do século XX, após o ano de 1929, com a Grande Depressão, quando se atingiu alta taxa de desemprego. Entre 1933 e 1937, o presidente do país, Franklin Delano Roosevelt, anunciou uma série de programas e medidas reguladas pelo governo federal com o objetivo de recuperar a economia e aumentar a taxa de emprego. Dentre os programas estava o Work Progress Administration (WPA), que tinha como objetivo financiar projetos nas áreas de arquitetura, escultura, artes, música e pesquisas na área de folclore. Fazia parte, também, desse programa o auxílio aos afro-americanos que estavam em situação de extrema pobreza. O programa financiou, por exemplo, a gravação de narrativas de ex-escravos, que descreveram suas formas de viver para este grupo de pesquisadores.⁸⁷ Alan Lomax empreendeu viagens a partir da década de 30 com seu pai, o folclorista nascido no Mississippi, John A. Lomax, e, acreditando na importância de realizar as gravações antes que o rádio interferisse nas culturas ainda “puras”, registraram inúmeras manifestações populares dos Estados Unidos da América, dentre elas as gravações dos cantos presentes no CD que iremos utilizar.

Um dos objetivos deste trabalho é o levantamento de possíveis pontos em comum entre as formas como as culturas africanas do grupo banto se manifestaram nas Américas. Bastide nos diz que:

*Os bantos devem ter constituído, sobretudo em determinadas épocas, o elemento dominante da população escrava. Entretanto, os únicos traços que sobraram são os de sua religião, enquanto seu **folclore** conservou-se do Norte ao Sul do continente americano, da Luisiana ao Rio da Prata.⁸⁸*

Entretanto, a presença africana no Brasil e nos EUA precisa ser percebida de forma distinta, visto que, aqui e lá, reelaboraram sua cultura em universos diferentes, sobretudo no âmbito da religião. Bastide nos diz que

precisamos distinguir dois ambientes bem diferentes, que acarretam formas específicas do casamento das religiões: o meio católico e o protestante. Nesse último, o negro não era aceito como membro da Igreja enquanto sua instrução não fosse perfeita; a evangelização foi feita em profundidade, o que conduziu ao desaparecimento dos “africanismos”, a mestiçagem não tomou (ou só pode tomar muito raramente) a forma de sincretismo; o processo que dominou foi aquele que Herskovits chamou de “reinterpretação”: o escravo reinterpretou o protestantismo ou a Bíblia através de sua própria mentalidade, seus sentimentos e suas necessidades afetivas; criou um cristianismo mais negro do que africano. Na América católica, pelo contrário, talvez porque o cristianismo luso ou hispânico fosse mais social do que místico, pelo menos no novo continente, era o bastante ensinar algumas orações ou alguns gestos para se

⁸⁷ Estes registros estão disponíveis *online* no *site* da Library of Congress.

⁸⁸ BASTIDE. *As américas negras*, p. 101.

*batizar o recém-vindo, caso ele não tivesse sido batizado no porto onde embarcara no navio negreiro.*⁸⁹

Desse modo, buscamos o local nos Estados Unidos com maior concentração de pessoas falantes de línguas do grupo banto, trazidas como escravas para trabalhar nas *plantations* (FIGURA 7) e na construção de ferrovias: o sul dos Estados Unidos (FIGURA 8): "os anos de apogeu da importação [de escravos] para os Estados Unidos, de 1741 a 1810, com um aumento definitivo nas décadas de 1770 e 1780, coincidiram com o apogeu da exportação [de escravos] das áreas falantes de banto da África Central."⁹⁰ Winifred Vass confirma a presença de inúmeras palavras de origem banto no vocabulário desta região, que passo a passo acabaram sendo incorporadas ao vocabulário do inglês americano. A partir daí, decidimos pesquisar material relativo a esta localização que pudesse nos auxiliar a tecer a presença da cultura banto nas Américas através do cantar.



FIGURA 7 – Ilustração de uma *plantation* de algodão

Fonte: <http://www.history.co.uk/explore-history/history-of-america/south-and-its-slaves/gallery.html?jsessionid=36F34A4B27BF092D5EB9A3778DFD733D>.

Foi assim que entramos em contato, por meio da Library of Congress, com o material do American Folklife Center. Trata-se do registro em CD da compilação organizada por Alan Lomax e Benjamin A. Botkin, que acreditavam, da mesma maneira que os folcloristas brasileiros, que o registro e resgate das culturas "puras", seu arquivamento e sua divulgação a partir de programas educacionais, contribuiriam para

⁸⁹ *Ibidem*, p. 141-142.

⁹⁰ VASS. *The Bantu Speaking Heritage of the United States*, p. 14: "The peak years of United States importation, from 1741 to 1810 with a final surge in the 1770's and 1780's coincided with the peak year or exportation from the Bantu-speaking areas of Central África." (tradução minha)

a construção de uma cultura democrática. O CD se intitula *Negro Work Songs and Calls*, foi co-editado pela Library of Congress e gravadora Rounder, em 1999, e possui 19 faixas, das quais serão selecionadas as que contêm os cantos da região Sul dos EUA. A escolha deste CD ocorreu também pelo fato de que seu conteúdo abarca as mais antigas gravações (1933 a 1939) de cantos de trabalho entoados por descendentes dos africanos que, nos séculos anteriores, foram trazidos para os EUA como escravos.



FIGURA 8 – Sul dos Estados Unidos
Fonte: <http://www.agcareers.com/usa-south-region.cfm>.

O segundo documento é uma antologia de cantos, *Slave Songs of The United States*, que foram anotados em partitura e publicados em livro em 1867 (publicação reeditada pela Dover e republicada em 1995) por William Francis Allen, Charles Pickard Ware e Lucy McKim Garrison, sendo o mais antigo registro editado sob forma de coletânea das canções das *plantations* do sul dos EUA. Esta também é a primeira publicação de cantos afro-americanos sob forma de notação musical, seguida possivelmente pelo registro de Aires, no Brasil. Segundo Allen, "a maior parte da música aqui apresentada foi retirada pelos editores a partir dos lábios das próprias pessoas de cor."⁹¹

A compilação apresenta cantos muito próximos ao hinário protestante, contudo Mário de Andrade nos auxilia nesse aspecto, quando diz que "este processo por assim dizer instintivo de substituir os versos das canções e dansas populares por textos

⁹¹ ALLEN; PICKARD; GARRISSON. *Slave Songs of the United States: The Classic 1867 Anthology*, p. 3. "The greater part of the music here presented has been taken down by the editors from the lips of the colored people themselves" (tradução minha).

religiosos de maneira a obrigar insensivelmente à oração e ao culto"⁹² era a maneira pela qual os protestantes de alguma forma associavam-se ao saber popular do africano e eles a estes. O próprio Allen afirma que "a maior parte da música dos negros é civilizada em seu caráter – parcialmente composta sob influência da associação com os brancos, parcialmente copiada da música destes."⁹³ A influência e assimilação do culto protestante na música desta população de descendência africana é também apontada em outro trecho: "esperávamos obter um número de canções seculares suficiente para lhe dedicar uma seção exclusiva. Entretanto, há tão poucas que se decidiu intercalá-las com os *spirituals* [classificando-as] sob seus respectivos estados."⁹⁴

Por outro lado, da mesma forma que Aires, Allen ressalta o aspecto do cantar africano que intriga e impressiona o ouvido da tradição europeia. Com relação à forma de cantar, Allen aponta: "as vozes das pessoas de cor possuem uma qualidade peculiar que nada pode imitar; e as entonações e delicadas variações mesmo em um só cantor não podem ser reproduzidas no papel".⁹⁵

Outros aspectos são também assinalados no capítulo introdutório: as diversas variações da linha melódica e rítmica, as inúmeras improvisações do cantor (inclusive na utilização de novo texto sob a mesma melodia) e, também, aspectos como a progressividade do canto, de modo que um intérprete interpela o outro, conferindo continuidade à expressão musical. No aspecto linguístico, há importantes considerações a se fazer sobre os modos de apropriação da língua inglesa e suas modificações pelas populações africanas nos EUA, muito embora isto mereça maiores esclarecimentos.]Retomo esse ponto no capítulo 4, com o apoio de Winifred Vass.

Tenho ciência de que o trabalho com estes documentos estadunidenses não poderá transcorrer pelo mesmo mecanismo do que no caso brasileiro. Em primeiro lugar pela distância temporal entre os documentos, que no caso estadunidense é muito maior, podendo chegar a cem anos, visto que a publicação impressa, de 1867, é uma antologia

⁹² ANDRADE. A expressão musical dos Estados Unidos, p. 8.

⁹³ ALLEN; PICKARD; GARRISSON. *Slave Songs of the United States: The Classic 1867 Anthology*, p. vi: "the chief part of the negro music is civilized in its character – partly composed under the influence of association with the whites, partly actually imitated from their music." (tradução minha)

⁹⁴ *Ibidem*, p. xx: "we had hoped to obtain enough secular songs to make a division by themselves; there are however, so few of these that it has been decided to intersperse them with the spirituals under their respective States." (tradução minha)

⁹⁵ *Ibidem*, p. iv: "the voices of colored people have a peculiar quality that nothing can imitate; and the intonations and delicate variations of even one singer cannot be reproduced on paper." (tradução minha)

de registros mais antigos. Além disso, Luiz Heitor e Aires compartilharam o mesmo campo para seus registros: Diamantina. Entretanto, assim como a escuta dos fonogramas de Luiz Heitor possibilita estabelecer um sentido muito mais amplo dos registros de Aires, podemos também dizer que o mesmo ocorre entre a publicação de Allen e Lomax.

Estes são os quatro documentos de base, os dois primeiros brasileiros e os dois últimos, estadunidenses:

- 1) as notações musicais presentes no livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, de Aires da Mata Machado Filho, editado pela primeira vez em 1939-40, a partir de coleta feita em 1928;
- 2) as gravações dos vissungos feitas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no ano de 1944, em Diamantina, presentes no CD *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais*, e também nos fonogramas digitalizados enviados pelo American Folklife Center da Library of Congress e pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, a partir de minha solicitação (encomenda);
- 3) as gravações feitas entre 1933 e 1939, atribuídas aos descendentes de africanos nos Estados Unidos, presentes no CD *Negro Work Songs and Calls*, editado por Alan Lomax através da Library of Congress;
- 4) as notações musicais presentes no livro *Slave Songs of The United States: The Classic 1867 Anthology*, compiladas e editadas por William Francis Allen.

3) Análise dos Documentos Brasileiros

*Eu dizer "calunga" é vissungo,
"nego" é vissungo,
"casa" é vissungo.
É uma oração...*

Ivo Silvério da Rocha⁹⁶

Neste capítulo será descrito o processo, a metodologia e o resultado da análise e comparação dos dois documentos brasileiros, um registro escrito e outro em áudio.

O primeiro documento é a publicação *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, de Aires da Mata Machado Filho (FIGURA 9). Este documento contém a transcrição em notação musical de 65 vissungos, realizada por este pesquisador com a colaboração de Araújo Sobrinho, em viagem à Diamantina, em 1928, e contém, ainda, a descrição do sentido e da função de algumas canções. O segundo documento é o registro de vissungos em áudio realizado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na mesma região, Diamantina, nos dias 8, 13, 14, 15 e 17 de fevereiro de 1944. Este último documento, entretanto, foi obtido em três etapas. A primeira foi a aquisição do CD *L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais* (FIGURA 10), onde há o registro de três vissungos em fonograma. Na segunda etapa, por sugestão da coorientadora da pesquisa, Sônia Queiroz, tentei conseguir o registro de todo o acervo da região no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, o qual, entretanto, não estava realizando a digitalização. Desta forma, recorri diretamente ao acervo do American Folklife Center da Library of Congress (EUA), que enviou-me uma lista com as especificações do material recolhido em Minas Gerais. De posse desta lista, realizei a eliminação do material constante no CD – para evitar repetições –, e fiz a solicitação de todos os vissungos restantes. Entretanto, ao receber a gravação, percebi que os três fonogramas de vissungos gravados no CD *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais* também constavam no CD enviado pela Library of Congress, que seguiu com rigor minhas solicitações.

⁹⁶Ivo Silvério da Rocha é um conhecido cantor de vissungos e Mestre do Catopê de Milho Verde, conhecido e chamado por todos como Seu Ivo. Disponível em: <http://cantigas.pilarcultural.org/vissungos-2/>.

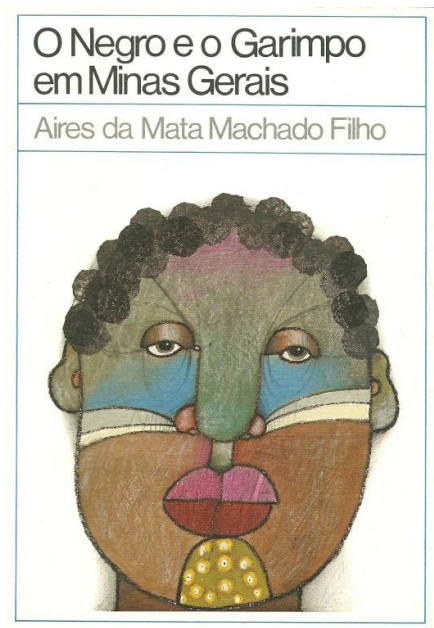


FIGURA 9 – Capa do livro *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais* – edição Itatiaia

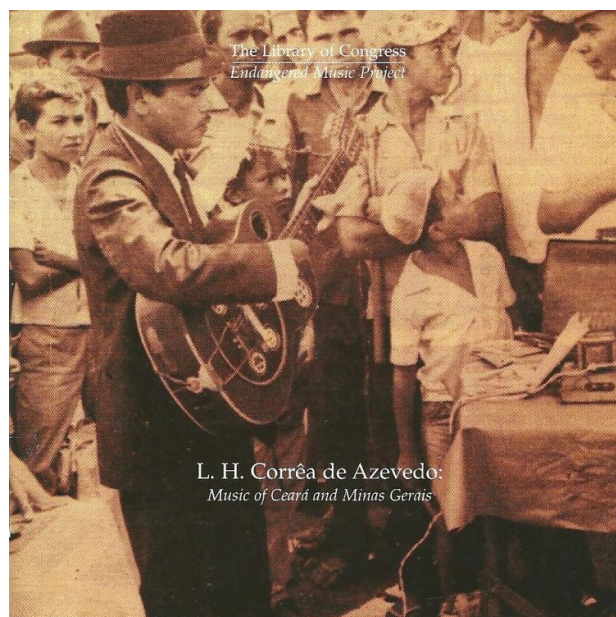


FIGURA 10 – Capa do CD *L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais*

A percepção dessas repetições de fonogramas nos dois CDs (o comercial e o por mim encomendado) me levou a pensar que possivelmente algum erro havia acontecido, já que um dos critérios utilizados para a solicitação foi justamente a eliminação dos títulos iguais. Para descobrir onde ocorreu o engano, foi necessário realizar uma análise minuciosa de cada áudio, visando construir uma listagem sem redundâncias, com vistas à reconstrução e compreensão do *corpus* a ser analisado.

A maneira escolhida para a execução desta tarefa foi a de comparar cada faixa do CD publicado com cada faixa do material enviado pela biblioteca. Durante este trabalho, foi possível perceber que havia mais vissungos gravados do que primeiramente aparentava, pois, em cada faixa (*track*) do CD encomendado, identifica-se de uma a quatro pistas (*strips*, como narrado pelo técnico da Library of Congress), representadas pela interrupção e retomada da gravação. Adicionalmente, mesmo dentro de cada pista havia vários vissungos registrados sem interrupção e que não foram especificados na listagem enviada pela biblioteca.

A partir desta observação, resolvi comparar e cronometrar cada nova seção, distinguindo, numerando e nomeando cada parte. Ao final da análise, constatei a ausência de um vissungo citado na listagem enviada pela Library of Congress. E enfim, como terceira etapa de obtenção desse documento, voltei ao Laboratório de

Etnomusicologia da UFRJ que, apesar de ainda não ter todo o acervo digitalizado, possuía exatamente o fonograma que estava faltando. O Laboratório, coordenado pelo Prof. Dr. Samuel Araújo, prontamente me forneceu uma cópia da faixa em questão, assim completando o *corpus* em áudio que aqui proponho investigar.

Tenho consciência de que uma pesquisa feita a partir da observação de uma coleção em arquivo não contextualiza o objeto pesquisado. Como observa Felipe Barros, “os documentos seriam resultados de processos de ‘silenciamento’ e ‘menção’ que acontecem de maneira variada e em diferentes níveis”.⁹⁷ Ou seja, as coleções de Aires e Luiz Heitor são o resultado de um processo sócio-histórico de escolhas documentais, e, possivelmente, alguns cantos mereceram mais atenção do que outros. Por outro lado, é o próprio arquivo que mantém vivo o desejo pela pesquisa daquele campo. Assumimos, então, o compromisso de ir a campo e conhecer pessoalmente os cantores de vissungos da região de Diamantina – Seu Ivo e Seu Pedro – a fim de ter uma leitura diferenciada dos arquivos. Seu Ivo, sobretudo, me honrou com sua voz e possibilitou uma audição mais acurada do acervo, inclusive sensibilizando minha percepção frente aos problemas técnicos (sobretudo ruídos e modificação de rotação, presentes nos fonogramas) e musicais (compreensão das estruturas melódico-rítmicas, o uso de pausas e silêncios e recursos vocais, aspectos relativos a improvisação, etc.).

Organização da Listagem

Para poder realizar a comparação dos dois materiais, com o objetivo de encontrar pontos de convergência e divergência entre os registros de Aires e de Luiz Heitor, foi necessário compreender como cada pesquisador havia organizado o seu acervo. Ambos utilizam classificações e nomeações dos vissungos por títulos ou função, como Canto de Multa, ou Canto do Meio Dia. Entretanto, como observa Aires da Mata Machado Filho, “os negros no serviço cantam o dia inteiro”⁹⁸ e “havia uma certa obrigação exigida pelos negros de acompanhar as cantigas do serviço”,⁹⁹ ou seja, tal classificação e nomeação possivelmente constitui apenas um modelo organizacional, visto que a prática do cantar

⁹⁷ BARROS. *Construindo um acervo etnográfico musical*. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Correa de Azevedo, seu método de campo e documentação sonora produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944), p. 36.

⁹⁸ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p 66.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 67.

era contínua no trabalho de mineiração. Segue abaixo uma breve descrição da organização proposta por Aires e por Luiz Heitor.

Coleção Aires da Mata Machado Filho

Aires registrou 65 cantos, categorizados a partir de título ou função. Aqui está mantida exatamente a ordem da publicação, ainda que a Cantiga de Multa apareça em dois momentos distintos:

- "Padre nosso" (2 cantos), Cantos 1 e 2;
- "Ao nascer do dia" (4 cantos), Cantos 3, 4, 5 e 6;
- "Canto do meio dia" (1 canto), Canto 7;
- Cantigas de multa (4 cantos), Cantos 8, 9, 10 e 11;
- Cantigas de caminho – "O cavalo do negro" (5 cantos) Cantos 13, 14, 15, 16 e 17. Aires parece nomear apenas o primeiro canto com este título, e talvez os outros quatro estivessem sem classificação e foram apenas registrados após este. Efetivamente, Aires aponta, na página 78, que não foi possível obter o fundamento da cantiga número 14. Com relação ao Canto 15, por outro lado, parece ser mesmo uma cantiga de caminho, visto que, na página 79, Aires registra assim o fundamento da canção: "o cantador anima o pessoal a andar depressa." Quanto ao número 16, a temática é o encontro de um diamante que deverá ser ocultado, o que se afasta do tema do caminho. Também não há fundamento registrado para o Canto 17;
- Cantigas de Rede – (dois cantos), intituladas "Subindo o morro" (Canto 18) e "Carregando difunto" (Canto 19);
- "Gabando Qualidades" (um canto), Canto 20;
- Cantigas de Multa (dois cantos), Cantos 12 e 21;
- Diversas (trinta cantos), Cantos 22 ao 51. Dentro deste grupo, algumas canções são intituladas por fundamento: 23 ("Duro – S. João"), 25 ("Tinguê Canhama"), 26 ("Negro enfeitado"), 33 ("Canção da tarde"), 49 ("Tarefa"), 50 ("Pedindo chuva");
- "A jangada secando água" (quatro cantos), Cantos 54, 55, 56 e 57;
- Diversas (oito cantos), Cantos 58 ao 65. Aparecem intituladas as de número 61 ("Queixando-se da vida"), 62 ("Cantiga de caminho"), 63 ("Cantiga de ninar") e 64 ("Pedindo licença para cantar").

Coleção Luiz Heitor Correa de Azevedo:

O material registrado em áudio por Luiz Heitor possui uma classificação semelhante à de Aires. Um outro suporte foi utilizado para compreender o sistema de Luiz Heitor: trata-se da publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música,¹⁰⁰ *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Este documento contém a mesma classificação que me foi enviada pela Library of Congress, entretanto está em língua portuguesa e inclui uma pequena biografia dos cantores, além de um ensaio sobre os vissungos, escrito pela Profa. Dulce Lamas com base nas anotações de campo de Luiz Heitor. Segue abaixo a listagem dos vissungos da coleção:

- (21 B, a)¹⁰¹ "Canção para carregar defunto na rede", por Manuel dos Santos, com acompanhamento de violão (João Lopes Figueiredo). Diamantina 08fev. 1944 (apenas a primeira seção foi considerada, pois a segunda apresenta acompanhamento de violão, e consideramos apenas as canções sem acompanhamento).
- (57) Vissungos para carregar defunto na rêde. Canto (José Paulino de Assunção e Francisco Paulino). Diamantina 13fev. 1944.
- (62 A, b/d) Vissungos de mineração, cantados por Joaquim Caetano de Almeida. Diamantina, 14 fev. 1944 – 62 A, b) "Para Secar água", c) "Para secar água", d) "Ao pôr do sol".
- (62 B) Vissungos de mineração, cantados por Joaquim Caetano de Almeida. Diamantina 14 fev. 1944.
- (65 A, B) Vissungos de mineração cantados por Joaquim Caetano de Almeida. Diamantina 15/fev. 1944. A, a) "Ao amanhecer", b) "Para secar água", c) "De carumbé", d) "De multa". B, a) "De agradecimento pela multa paga".
- (82 B, 84) Vissungos de mineração cantados por José Paulino de Assunção e Garcindo Paulino de Assunção com acompanhamento de pandeiro. 17 fev. 1944. 82 B, a) "Ao amanhecer", b) "Ao meio dia", c) *Idem*. 83 A, a) "Ao meio dia", b) *Idem*. 83 B, a) "Canto do capataz", b) "Quando o feitor aparece". 84 A, a) "De multa", b) *Idem*. 84 B, a) "Para secar água", b) "De carumbé", c) "Pedra encontrada".

¹⁰⁰ Atualmente Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

¹⁰¹ A numeração entre parênteses refere-se ao catálogo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

Nas listagem acima, assim como na da Library of Congress, os vissungos aparecem entremeados com fonogramas que tratam de outros eventos musicais (serestas, côcos, modinhas, etc.). Assim, reorganizei a numeração do arquivo em ordem sequencial. Segue abaixo um quadro (Quadro 1) com as diferentes numerações para facilitar a leitura dos acervos.

QUADRO 1
Numerações comparativas da coleção de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

Numeração do Centro de Pesquisas Folclóricas	Numeração da Library of Congress	Numeração da pesquisadora
21 B	AFS 7783 B	A1 (1 e 2)
57	AFS 7818	A2 (3 a 15)
62 A	AFS 7823 A	A3 (16 a 29)
62 B	AFS 7823 B	A4 (30 a 38)
65 A	AFS 7826 A	A5 (39 a 49)
65 B	AFS 7826 B	A6 (50 e 51)
82 B	AFS 7843 B	A7 (52 a 57)
83 A	AFS 7844 A	A8 (58 a 63)
83 B	AFS 7844 B	A9 (64 a 66)
84 A	AFS 7845 A	A10 (67 a 77)
84 B	AFS 7845 B	A11 (78 a 82)

Pensando sobre o modelo organizacional

Tanto Aires quanto Luiz Heitor construíram suas respectivas organizações do material a partir da subdivisão dos vissungos. No entanto, percebi, a partir das gravações, que os cantores pouco se preocupam com nomeações, pois tratam o fenômeno musical mais como um cantar contínuo. As classificações foram, possivelmente, construídas a partir do diálogo entre o pesquisador e os intérpretes: o pesquisador argui o cantor sobre o nome e a função do canto, e este procura prontamente uma resposta que satisfaça o pesquisador. A ideia de canção com início, meio e fim, advinda da tradição da música da Europa Ocidental, parece distanciar-se dos vissungos. Ainda que os cantos sejam entoados em diferentes funções e contextos, percebemos, pela análise e pelo contato que tive com o Mestre Seu Ivo, que aquilo que mais importa é o *cantar*. Por esta razão, parece que podemos distinguir a palavra *canto* da palavra *canção*, a fim de demonstrar que o canto, no caso dos vissungos, 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. 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.

No caso dos vissungos, 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 (CD faixa 1).

A princípio, pode-se pensar que o melhor mecanismo de registro para o canto é a gravação, visto que, sob forma de notação musical, muitas singularidades desaparecem, tais como dinâmica, agógica, alterações de *pitch* e de métrica. Isto porque a notação em partitura é uma generalização que decorre de uma série de decisões quanto à melhor forma de grafar o fenômeno sonoro. Entretanto, mesmo na gravação, perde-se a contextualização e a dinâmica da ação dialógica do cantar. Luiz Heitor, por exemplo, registrou os vissungos levando os cantores para o centro de Diamantina: as gravações foram realizadas fora de seu contexto performático. Ainda assim, a ideia de contínuo transparece bastante nas gravações, e desaparece quando o pesquisador “pede para cantar”. Da mesma forma, Aires, quando pergunta pelo “fundamento”, e registra os cantos sob seu prisma, também retira da performance dos vissungos a ação continuada.

Enfim, a classificação sugerida pelos dois pesquisadores não é tão óbvia assim. Por exemplo, num certo momento, quando solicitado por Luiz Heitor (CD faixa 2), o cantor parece entoar pelo menos 4 ideias musicais e temáticas diferentes, dentre elas o “Padre nosso” e o “Pedindo licença pra cantar”, além de mais duas melodias as quais chamei de “Quimbamba” e “Segunda-feira”. O trabalho de Aires também evidencia essa fragmentação, pois os trechos são bastante curtos quando comparados aos cantos registrados por Luiz Heitor. Ainda que os intérpretes pareçam construir o canto como um contínuo – e não como canções –, proponho, de forma contraditória, reorganizar os cantos de Luiz Heitor a partir de uma superfragmentação. Este procedimento deverá ser utilizado apenas no processo analítico, sem a intenção de subsumir o contínuo a uma fragmentação. Minha intenção não é propor uma reclassificação de Luiz Heitor ou de Aires, nomeando ou quantificando os vissungos enquanto canções. Tiago Pinto nos auxilia quando diz:

Como em toda investigação de estruturas, a busca por elementos musicais construídos e culturalmente significantes vai levar às menores unidades classificáveis do sistema, que servem de referência para a percepção do todo, o

“som organizado humanamente”. Dentro da cultura musical estes elementos menores estarão ligados uns aos outros de maneira relativamente estável, estabelecendo assim a ordem musical vigente. Decifrar a organização interna destes fatores interdependentes significa reconhecer a estrutura musical mais ampla nos seus múltiplos detalhes.¹⁰²

A superfragmentação permite, por outro lado, a observação pormenorizada de microestruturas musicais, facilitando a comparação dos diversos trechos do material de Luiz Heitor entre si, e a comparação destes com os trechos transcritos por Aires. Vale comentar que tal fragmentação ajudou a pensar, inclusive, a própria noção de contínuo.

O fato de ter em mãos todo o acervo dos vissungos de Luiz Heitor fez com que vários pesquisadores, interessados neste campo, frequentemente me perguntassem a respeito do número de vissungos contidos na coleção. A minha dificuldade em responder o número exato acabou gerando justamente a ideia de que os vissungos não podem ser quantificados e/ou classificados tão facilmente. Percebi que não seria possível seguir a orientação de Luiz Heitor, tendo em vista que seus recortes eram consequência das dificuldades técnicas de gravação e de suas perguntas direcionadas aos cantores, que induziam classificações.¹⁰³ A partir daí, realizei repetidas audições e neste processo compreendi que, ainda que os cantos sejam ininterruptos, algumas ideias musicais são recorrentes. Isto sugeriu que a identificação das microestruturas poderia me levar a uma melhor percepção do funcionamento deste modo de cantar. Parti para a construção da superfragmentação, que foi realizada com os seguintes critérios: 1) pausas; 2) fórmulas cadenciais; 3) temática do texto, inclusive com o auxílio dos temas já propostos por Aires e 4) ideias musicais semelhantes. Após essa subdivisão, passei para a etapa de nomeação dos títulos, cujos critérios foram os seguintes:

- 1) existem momentos praticamente falados, mas que possuem grande musicalidade, que chamei de Canto/Fala;
- 2) outros em que percebe-se um vocativo, uma interjeição bastante melismática, acompanhada de uma palavra que em geral se aproxima de gombê ('boi'), que chamei de expressão vocativa;
- 3) há trechos que nomeei por proximidade com o que havia lido em Aires;
- 4) na maioria dos casos restantes, procurei fazer uma transcrição a partir da minha percepção auditiva, destacando a palavra que mais me chamou a atenção, mesmo

¹⁰² PINTO. Som e música: questões de uma antropologia sonora., p. 11.

¹⁰³ Vale lembrar aqui, que Luiz Heitor estava seguindo o modelo proposto por Alan Lomax (FIGURA 6).

sem verificar se esta realmente pertencia a alguma língua africana. A relação som-letra foi aqui priorizada.

- 5) e houve alguns trechos onde a percepção de uma palavra que pudesse ser utilizada como título foi bastante difícil. Nesse caso nomeei segundo o critério som-letra e acrescentei em seguida um ponto de interrogação (?).

Cada trecho semelhante, seja por tipo de canto ou pela temática, recebeu uma numeração crescente, com o objetivo de facilitar a comparação posterior.

A superfragmentação ficou com a seguinte forma final (QUADRO 2):

QUADRO 2
Vissungos: cantores e fragmentos

Intérprete	Fonogramas
Manuel dos Santos ¹⁰⁴	1 A1 Expressão Vocativa 1 2 A1 Padre nosso 1
José Paulino de Assunção e Francisco Paulino ¹⁰⁵	3 A2 Expressão Vocativa 2 4 A2 Cum licenca 1 5 A2 Canto/Fala 1 6 A2 Cua con goma ué 7 A2 Expressão Vocativa 3 8 A2 Ai nhanha tapera(?) 1 9 A2 Canto/Fala 2 10 A2 Tingué canhama 11 A2 Calunga (?) 2 12 A2 Ti puru ê 13 A2 Expressão Vocativa 4 14 A2 Ai nhanha tapera (?) 3 15 A2 O tingué auê
Joaquim Caetano de Almeida ¹⁰⁶	16 A3 Expressão Vocativa 5 17 A3 Padre nosso 2 18 A3 Quimbamba 1 19 A3 Cum licenca 2 20 A3 Segunda-feira 1 21 A3 Quimbamba 2 22 A3 Segunda-feira 2 23 A3 Injara caburo munhá 24 A3 Cuimba 25 A3 Caburo canta 1 26 A3 Canto/Fala 3 27 A3 Expressão Vocativa 6 28 A3 Caburo canta 2 29 A3 Mera anguiá 1 30 A4 Expressão Vocativa 7 31 A4 Tico-tico 1 32 A4 Nguenda auê 1 33 A4 Segunda-feira 3 34 A4 Expressão Vocativa 8 35 A4 Aua aua 36 A4 Expressão Vocativa 9 37 A4 Tico-tico 2 38 A4 Vamo mbora minero 1 39 A5 Expressão Vocativa 10

¹⁰⁴ Manuel dos Santos era natural de Pinheiro, município de Diamantina. Tinha 36 anos, era garimpeiro e branco. In: *Relação dos Discos Gravados no estado de Minas Gerais*, p. 47 .

¹⁰⁵ Sobre Francisco Paulino, não há notas na publicação. José Paulino era minerador, branco, tinha 50 anos, natural de Datas, município de Diamantina. *Ibidem*, p. 41.

¹⁰⁶ Joaquim Caetano de Almeida "era branco, tinha 93 anos, natural de São João da Chapada, município de Diamantina. Foi lavrador pedreiro, etc. Informa que já soube muita 'língua'". *Ibidem*, p. 43.

Intérprete	Fonogramas
	<p>40 A5 Nguenda auê 2 41 A5 Expressão Vocativa 11 42 A5 Caburo canta 3 43 A5 Vamo mbora minero 2 44 A5 Expressão Vocativa 12 45 A5 Cuteca ia pungo (?) 4 46 A5 Mera anguiá 2 47 A5 Expressão Vocativa 13 48 A5 Tico-tico 3 49 A5 Tico-tico 4 50 A6 Dja ganhô 51 A6 Canto/Fala 4</p>
<p>José Paulino de Assunção e Garcindo Paulino de Assunção.¹⁰⁷</p>	<p>52 A7 Expressão Vocativa 14 53 A7 Cum licenca 3 54 A7 Gombera (?) 5 55 A7 Candamburo 56 A7 Canto/Fala 5 57 A7 Ucumbi uatunda 58 A8 Canto/Fala 6 59 A8 Turi mina 60 A8 Expressão Vocativa 15 61 A8 Cum licenca 4 62 A8 Canto/Fala 7 63 A8 Congo ma auê 64 A9 Canto/Fala 8 65 A9 Tu aiangá 66 A9 O mera iô 67 A10 Querumanha (?) 6 68 A10 Canto/Fala 9 69 A10 Ei congá 70 A10 Canto/Fala 10 71 A10 Ongombe damerá 72 A10 Língua de baranco 73 A10 Expressão Vocativa 16 74 A10 Ai nhanha tapera (?) 7 75 A10 Mera anguiá 3 76 A10 Canto/Fala 11 77 A10 Viva - cum licença 78 A11 Já virô mar 79 A11 Água qui mi mato 80 A11 Canto/Fala 12 81 A11 Pangadjé 82 A11 Oenda puru uê</p>

¹⁰⁷ Garcindo Paulino era "Mulato, 16 anos, natural de Milho Verde, município de Diamantina. Trabalhava em mineração". *Ibidem*, p. 41.

Comparação entre as coleções

Para a comparação dos registros sonoros feitos por Luiz Heitor com os registros impressos (notação musical e transcrição das letras) realizados por Aires, foram consideradas as seguintes variáveis: 1) assunto (onde o fundamento do canto seja o mesmo); 2) texto (onde houver uma porcentagem de palavras idênticas); 3) melodia (onde uma parte da melodia for idêntica, ou com contornos semelhantes); e 4) ritmo (onde uma parte do ritmo for idêntico ou semelhante). A partir da escuta de cada fonograma de Luiz Heitor e da leitura de cada um dos 65 cantos registrados por Aires, iniciei um levantamento de semelhanças, sobretudo a partir dos assuntos e da presença de palavras recorrentes. Nos cantos que coincidiam nesse sentido (assunto e texto), busquei encontrar se havia semelhanças quanto à melodia e ao ritmo.

Assim, pude construir um quadro comparativo entre os dois documentos. Segue abaixo o quadro resultante, onde, na primeira coluna está a listagem por nós sugerida; na segunda, a numeração do canto em Aires (apenas aqueles em que houve pelo menos semelhança de assunto); e na terceira, quarta, quinta e sexta colunas, respectivamente, os critérios de percepção acima indicados (assunto, texto, melodia e ritmo). As linhas em cor cinza servem para destacar os fonogramas onde alguma semelhança foi encontrada (QUADRO 3).

QUADRO 3
Semelhanças entre as coleções de Luiz Heitor e Aires da Mata Machado Filho

L.H. (Fonograma)	A.M.M.F (Partitura)	Assunto	Texto	Melodia	Ritmo
1 A1 Expressão Vocativa 1					
2 A1 Padre nosso 1	Nº 1	semelhante	semelhante	semelhante e a investigar na segunda frase	semelhante
	Nº 2	semelhante	fragmento	diferente	diferente
3 A2 Expressão Vocativa 2					
4 A2 Cum licença 1	Nº 64	semelhante	diferente	diferente	diferente
5 A2 Canto/Fala 1					
6 A2 Cua con goma ué					
7 A2 Expressão Vocativa 3					
8 A2 Ai nhanha tapera (?) 1					
9 A2 Canto/Fala 2					
10 A2 Tingué canhama	Nº 25	semelhante	semelhante	a investigar (nota repetida e final)	fragmento (início e final)
11 A2 Calunga (?) 2					
12 A2 Ti puru ê					
13 A2 Expressão Vocativa 4					
14 A2 Ai nhanha tapera (?) 3 (ver 8)					
15 A2 O tingué auê					
16 A3 Expressão Vocativa 5					
17 A3 Padre nosso 2	Nº 1	semelhante	semelhante	diferente	semelhante
	Nº 2	semelhante	fragmento	diferente	diferente
18 A3 Quimbamba 1					
19 A3 Cum licença 2	Nº 64	semelhante	semelhante	fragmento (final)	fragmento (final)
20 A3 Segunda-feira 1					
21 A3 Quimbamba 2					
22 A3 Segunda-feira 2					
23 A3 Injara caburo munhá	Nº 42 (Injara...)	semelhante	fragmento	fragmento	fragmento
24 A3 Cuimba					

L.H. (Fonograma)	A.M.M.F (Partitura)	Assunto	Texto	Melodia	Ritmo
25 A3 Caburo canta 1	Nº 42 (Injara...)	semelhante	diferente	fragmento	fragmento
26 A3 Canto/Fala 3					
27 A3 Expressão Vocativa 6					
28 A3 Caburo canta 2					
29 A3 Mera anguiá 1	Nº 41	semelhante	semelhante	semelhante, a investigar na segunda frase e diferente no final	semelhante
30 A4 Expressão Vocativa 7					
31 A4 Tico-tico 1					
32 A4 Nguenda auê 1	Nº 15	semelhante	semelhante	fragmento (início)	fragmento (início)
33 A4 Segunda-feira 3					
34 A4 Expressão Vocativa 8					
35 A4 Aua aua	Nº 54	semelhante	diferente	diferente	diferente
36 A4 Expressão Vocativa 9					
37 A4 Tico-tico 2					
38 A4 Vamo mbora minero 1					
39 A5 Canto/Fala – Expressão Vocativa 10					
40 A5 Nguenda auê 2 (ver 32)	Nº 15	semelhante	fragmento	fragmento (início)	fragmento (início)
41 A5 Expressão Vocativa 11					
42 A5 Caburo canta 3					
43 A5 Vamo mbora minero 2					
44 A5 Expressão Vocativa 12					
45 A5 Cuteca ia pungo (?) 4					
46 A5 Mera anguiá 2 (ver 29)	Nº 41	semelhante	semelhante	semelhante, a investigar na segunda frase e diferente no final	semelhante
47 A5 Expressão Vocativa 13					
48 A5 Tico-tico 3					

L.H. (Fonograma)	A.M.M.F (Partitura)	Assunto	Texto	Melodia	Ritmo
49 A5 Tico-tico 4					
50 A6 Dja ganhô	Nº 10	semelhante	fragmento	a investigar (ostinato)	a investigar (ostinato)
51 A6 Canto/Fala 4					
52 A7 Expressão Vocativa 14					
53 A7 Cum licença 3 (ver 4)	Nº 64	semelhante	diferente	diferente	diferente
54 A7 Gombera (?) 5					
55 A7 Candamburo					
56 A7 Canto/Fala 5					
57 A7 Ucumbi uatunda	Nº 7	semelhante	fragmento	fragmento (direção à sensível)	fragmento (final)
58 A8 Canto/Fala 6					
59 A8 Turi mina					
60 A8 Expressão Vocativa 15					
61 A8 Cum licença 4 (ver 4 e 53)	Nº 64	semelhante	diferente	diferente	diferente
62 A8 Canto/Fala 7					
63 A8 Congo ma auê					
64 A9 Canto/Fala 8					
65 A9 Tu aiangá					
66 A9 O mera iô					
67 A10 Querumanha (?) 6 (ver 8 e 14)					
68 A10 Canto/Fala 9					
69 A10 Ei congá	Nº 19	semelhante	semelhante	fragmento inicial e a investigar na segunda frase	fragmento
70 A10 Canto/Fala 10					
71 A10 Ongombe damerá					
72 A10 Língua de baranco	Nº 12 Nº 21	semelhante semelhante	fragmento fragmento	semelhante fragmento	semelhante fragmento
73 A10 Expressão Vocativa 16					
74 A10 Ai nhanhã tapera (?) 7 (ver 8, 14 e 67)					

L.H. (Fonograma)	A.M.M.F (Partitura)	Assunto	Texto	Melodia	Ritmo
75 A10 Mera anguiá 3 (ver 29 e 46)	Nº 41	semelhante	semelhante	semelhante (relações de terceira na segunda frase)	semelhante
76 A10 Canto/Fala 11					
77 A10 Viva – cum licença					
78 A11 Já virô mar					
79 A11 Água qui mi matô (ver 69)					
80 A11 Canto/Fala 12					
81 A11 Pangadjé					
82 A11 Uenda puru uê					

Esta análise possibilitou encontrar os cantos que estão presentes nas duas coleções e que também possuem elementos melódicos e rítmicos semelhantes, ainda que com algumas variações. Assim, escolhi analisar mais profundamente aqueles vissungos que guardam semelhanças em todos os quatro critérios, sendo eles o “Padre nosso” (ver fonograma 2 no quadro acima) e o canto “Merá anguiá” (ver fonogramas 29, 46 e 75 no quadro acima). Além disso, comparei cada fragmento de mesmo nome da coleção de Luiz Heitor, escutando um fonograma ao lado do outro. Isto acabou salientando diversos aspectos no processo de identificação de semelhanças e diferenças. Pude, por exemplo, perceber que os cantores possuem repertórios bastante individuais, como trataremos mais adiante. A partir deste critério, optei por analisar mais detidamente as expressões vocativas.

O fato de ser cantora, e não etnomusicóloga, antropóloga ou linguista, seguramente me impôs desafios, sobretudo pelo fato de que a maioria das pesquisas neste campo são provenientes destas três áreas. Escuto os vissungos a partir do ponto de vista do cantor e da importância do cantar. Durante os encontros do Festival de Inverno da UFMG, percebi que os vissungos de Seu Ivo e os cantos do Reinado do Rosário permaneciam em minha escuta por muito tempo. A força destes cantos não habita apenas o significado da letra, do texto e da função. É dada também pela voz do cantor. Que voz? Toda a corporeidade da voz e seus melindres. Alan Lomax, em *Folk Song Style and Culture* propôs uma metodologia de observação da música vocal que

23. Embellishment	Much	to	Little or none
24. Tempo	Very slow	to	Very fast
25. Volume	Very soft	to	Very loud
26. Vocal rhythm	Completely free	to	Strict tempo
27. Orchestral	Completely free	to	Strict tempo
	rhythm		
28. Glissando (gliding	Constant voice	to	Clearly separate
	between tones)		tones
	gliding		
29. Melisma	One syllable to	to	One note per
	(note load)		syllable
	many notes, frequent		
30. Tremolo	Much tremolo,	to	Little or no vocal
	(quavering		quavering
	frequent		
31. Glottal effect	Heavy and	to	No glottal
	(guttural at-		
	tacks and with		
	embellishments)		
	constant (glottal		
	ornamentation)		
32. Vocal register	Very high falsetto	to	Very low deep-
	(voice placement)		chest register
33. Vocal width and	Very narrow, squeezed,	to	Very wide, open,
	tension		and mellow
	and hard		
34. Nasalization	Constant and heavy	to	Free of nasaliza-
	nasal sound		tion
35. Raspy	Very harsh, noisy,	to	Clear and limpid
	chesty sound		tone
36. Accent	Many notes heavily	to	Very relaxed attack
	stressed (very forceful		(no notes strongly
	attack frequent)		stressed)
37. Consonants	Precise enunciation	to	Most consonants
	of consonants		slurred over and
			hard to hear

FIGURA 11 – A proposta analítica de Alan Lomax
 Fonte: LOMAX. *Folk Song Style and Culture*, p. 22-23.

Lomax e seus colaboradores tentaram utilizar tal metodologia na avaliação de suas gravações, contudo um dos aspectos mais problemáticos aflorou justamente do fato de que nem todo etnomusicólogo é cantor (e vice-versa). Muito se perde neste lugar, pois a técnica da emissão vocal não é tão facilmente percebida por aqueles que não possuem treinamento. Travassos compreende da mesma forma:

*O fato de o pesquisador ser ou não ele mesmo cantor também deve ser levado em conta. Esta experiência não pode ser negligenciada, pois fazer corresponder a um rótulo verbal certa qualidade vocal é um exercício básico ao qual os cantores estão habituados.*¹⁰⁸

Lomax sugere 37 critérios analíticos. Principalmente os iniciais se referem à organização instrumental/vocal: identificam se o canto é solo, coral, se há responsório, e ainda se há grupo instrumental e qual a relação dos cantores com o mesmo. Os vissungos são entoados como canto responsorial, como atestam os depoimentos dos

¹⁰⁸ TRAVASSOS. Um objeto fugidio: voz e "musicologias", p. 38.

cantores, os escritos de Aires e de Luiz Heitor. Entretanto, as gravações de Luiz Heitor foram realizadas fora do contexto de seu acontecimento e os respondedores ou não foram convidados, ou não puderam participar. Apenas o cantor José Paulino de Assunção (fonogramas 3 a 15, e 52 em diante, da nossa proposta), levou seus respondedores e, ainda assim, a participação dos mesmos me parece um tanto tímida (CD faixa 3). Segundo Lúcia Nascimento, a ausência do respondedor vem sendo justamente uma das causas do desaparecimento dos vissungos:

*Sendo as práticas sociais realizadas em grupo, e tendo havido a supressão destas práticas, restam aos cantadores as reminiscências que trazem na memória [...] A falta do respondedor, que dentro do contexto interno completa a sequência de atos, impossibilita a realização dos cantos. Quando o cantador os evoca, não vem o reforço, o apoio contínuo dos outros cantadores.*¹⁰⁹

Com base na proposta de Lomax, observei que muitos aspectos podem ser percebidos com relação à emissão vocal nos vissungos, mesmo considerando os diferentes cantores: o uso de falsetes, pianíssimos e fortíssimos, ataques glotais, sussurros, falas, mudanças de timbre, melismas, glissandos, *yodel*, enfim, inúmeros recursos. Por esta razão optei por acrescentar, ao final das análises do Padre Nosso e do Mera Anguiá, um item sobre a utilização de recursos vocais.

Considerações sobre a transcrição

Para a comparação que aqui proponho, utilizarei mais ou menos o mesmo procedimento realizado por Aires, ou seja, a transcrição auditiva para a criação de partitura, mas contarei com o auxílio de *softwares* de análise sonora – incluindo análise espectral e avaliação de frequências – como, por exemplo, os programas Praat e WavePad, permitindo uma precisão maior com relação às durações e, principalmente, com relação às alturas (*pitch*).

Na tradição da etnomusicologia é comum os pesquisadores criticarem a transcrição por notação musical, tanto porque este sistema de notação já está imbuído da tradição ocidental (ex: as próprias linhas do pentagrama conferem uma íntima relação com o temperamento igual), como porque os pesquisadores que o dominam estão, geralmente, bastante imersos na cultura ocidental e influenciados por ela no

¹⁰⁹ NASCIMENTO. *A África no Serro Frio* – Vissungos: uma prática social em extinção, p. 100.

momento da transcrição. Apesar disso, a notação em partitura não apenas possibilitou a comparação de dois suportes diferentes, como me auxiliou a verificar mais semelhanças do que inicialmente supunha.

A intenção analítica aqui não é a descoberta – ou a imposição – de algum material escalar ou de padrões rítmicos fechados, mas sim a possibilidade de alinhar dois documentos bastante distintos, trazendo uma luz mais precisa sobre a verossimilhança de ambos. Tendo em vista que a mencionada tradição etnomusicológica vem valorizando os registros gravados, tal luz incidiu de forma mais intensa particularmente sobre o documento de Aires. Além disso, se o registro de Aires é um recorte de uma realidade, assim também o é o fonograma de Luiz Heitor. Os vissungos são cantados para além de ambos os registros, entretanto há elementos de permanência. Que elementos seriam esses? Talvez a verossimilhança entre os registros de Aires e Luiz Heitor mostre o quanto de resguardo dessa cultura está presente até os dias de hoje, no canto de mestres como Seu Ivo, que tive o privilégio de conhecer. Possivelmente, o que há de mais fundamental permanece.

Vale dizer, ainda, que o mecanismo utilizado por Aires e seu colaborador Araújo Sobrinho foi a notação musical no local da apresentação, valendo-se apenas de seus conhecimentos musicais e de sua memória. Não encontrei informações quanto à possibilidade de Aires ter usado algum tipo gravação para ajudar nas transcrições. Até onde se sabe, o primeiro registro fonográfico dos vissungos foi o de Luiz Heitor. O mecanismo por mim utilizado, entretanto, foi o da notação musical com o auxílio de diversos recursos que vão além da simples escuta. Ao trabalhar com fonogramas, pude ouvir cada trecho inúmeras vezes, buscando encontrar a “nota” e o “tempo” com mais exatidão, e ainda contei com a assistência dos *softwares* acima mencionados. Isto possibilitou transcrições bastante diferentes das que aparecem na publicação de Aires.

No início do século XX, a música europeia sofreu uma série de transformações, algumas consideradas revolucionárias até hoje, que interferiram diretamente nos mecanismos de pensar e escrever música. Tanto o universo das alturas (*pitch*) foi posto em cheque, (atonalismo, dodecafonismo, politonalismo), quanto o âmbito das durações

(ritmo) adquiriu uma grande quantidade de novos recursos.¹¹⁰ Ainda hoje estes desenvolvimentos estão em propagação. Se nem todo músico está habituado às complexidades rítmicas do modernismo e da contemporaneidade – o que muito decorre do modelo conservatorial utilizado na maioria das instituições de ensino de música – ,seria pouco provável que Aires e Araújo Sobrinho pudessem lançar mão dessas complexidades, tendo em vista que testemunharam apenas o início desse processo. Assim, é natural que a simplicidade rítmica na publicação de Aires seja notória.

Vale comentar, entretanto, que mesmo quando o recurso da gravação se torna disponível, a transcrição auditiva de um campo sonoro (como os vissungos) não é uma tarefa fácil. A publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, por exemplo, contém um comentário de Euclides da Silva Novo, a respeito de um vissungo da coleção de Luiz Heitor, em que ele diz “ser impossível reproduzi-lo integralmente em grafia musical.”¹¹¹

Enfim, para a realização de uma transcrição musical, é necessário estar atento a alterações de métrica (mudança de compasso), presença de quiáleras e compassos irregulares, variações de andamento, etc., caso contrário, pode haver interpretações simplórias.¹¹² Mesmo tendo ciência de que aspectos importantes não podem ser registrados por notação musical, considero que a transcrição é um mecanismo que, quando associado a outros, pode evidenciar aspectos interessantes de uma cultura.

Outros fatores dificultam a comparação entre as coleções de Aires e de Luiz Heitor. O fato é que, no primeiro, foi realizada uma transcrição dos textos (em língua benguela – Aires) e, no segundo, contamos apenas com o fonograma. Em razão de não dispor de ouvido treinado para a realização de transcrição de línguas, tive a necessidade de, em vários momentos, solicitar a ajuda de amigos e profissionais da área, que me auxiliassem com esta tarefa. No caso da coleção de Aires, ainda há o problema de saber exatamente a quais notas musicais correspondem às sílabas das palavras, pois o alinhamento não é preciso, talvez em decorrência do fato de ser uma transcrição músico-textual manuscrita.

¹¹⁰ Muitos desses recursos são decorrentes, inclusive, das pesquisas etnomusicológicas de povos apontados como exóticos pelos primeiros pesquisadores europeus, que apontaram diferentes concepções de estruturação do tempo musical.

¹¹¹ *Relação dos discos gravados no estado de Minas Gerais*, p. 76.

¹¹² Meu agradecimento ao Fabio Adour pela revisão e pelas transcrições, garantindo-lhes precisão.

Padre nosso

O primeiro exemplo que contém semelhanças, de acordo com nosso quadro, é o “Padre nosso”.¹¹³ O fonograma 2 A1 do quadro (Quadro 3) se aproxima dos Cantos 1 e 2 de Aires, entretanto, o paralelo com o Canto 1 é maior (CD faixa 4). Já o fonograma 17 A3, o único outro Padre nosso da coleção de Luiz Heitor, é bem mais distante desses dois cantos de Aires e não será aqui analisado. Proponho, entretanto, como ilustração, a escuta do mesmo (CD faixa 5).

O pesquisador suíço Marc-Antoine Camp, em sua pesquisa de doutoramento,¹¹⁴ também se dedicou ao vissungo 2 A1. Ele analisou o “Padre nosso” – além do canto “Ei congá” –, mas o fez com uma metodologia diferente, pois avaliou apenas registros sonoros, utilizando, além da coleção de Luiz Heitor, alguns fonogramas bem mais recentes, incluindo gravações que ele mesmo coletou. Minha empreitada é diferente, pois tento compreender o grau de verossimilhança apenas dos dois registros mais antigos deste campo, independente do suporte (escrito ou gravado).

Aires observa que o “Padre nosso” era utilizado também nas cerimônias de levantamento de Mastro¹¹⁵ e apresenta o significado do termo *Anganzambê*, presente no canto 1, como ‘Deus’, o que é confirmado pelo vocabulário de Yeda Pessoa de Castro, que ainda nos informa sobre suas variantes (*Zambi, Zambi Ngana, Inzambi, Nzambi, Anganzambi-Opungo, Zambiapungo, Gangazambi, Zambiapunga, Calungamgombe*).¹¹⁶ A palavra *calunga* aparece com vários significados em Aires, mas, no contexto deste canto, parece ter mais afinidade com o sentido de ‘divindade’, ou de ‘mar’.¹¹⁷ A palavra *securu* não apresenta tradução em Aires, entretanto Marc-Antoine Camp atribui a ela o sentido de ‘homem’, ‘homem velho’.¹¹⁸

Seu Ivo nos conta que o “Padre nosso” é cantado várias vezes ao dia:

¹¹³ O texto deste canto foi transcrito por Everton Machado Simões, mestrando em linguística da USP, e a ele presto meu agradecimento. O texto final, entretanto, é uma junção da transcrição realizada por Everton, do texto de Aires e da minha própria audição.

¹¹⁴ CAMP. *Praxis Valorisierung der afro-brasilianischen Vissung in der Region von Diamantina, Minas Gerais*, p. 119.

¹¹⁵ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 70-73. As festas de Reinado, onde há o levantamento de Mastro são muito presentes na região.

¹¹⁶ CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 153 e 355.

¹¹⁷ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 129-130.

¹¹⁸ CAMP. *Praxis Valorisierung der afro-brasilianischen Vissung in der Region von Diamantina, Minas Gerais*, p. 156-157.

os nego fazia também naquela época do garimpo. De manhã acordá todo mundo, tinha aquela fala, "murtá" todo mundo pra levantar, é... agora eles retornava já rezando também pai nosso, que fala pade nosso, cantava todo mundo na expectativa ali, todo mundo acompanhava. Na estrada eles mais uma vez, eles cantava o pade nosso, até chegar no momento do garimpo; lá também, começava a desmontar a terra até chegar o cascalho, cantava o pade nosso. À tarde também, do mesmo jeito, eles oferecia, eles agradecia o pade nosso durante o dia inteiro!¹¹⁹

Segue abaixo a comparação dos dois registros do "Padre nosso": o primeiro, de Aires, Canto 1 (FIGURA 12)¹²⁰, e o segundo, da coleção de Luiz Heitor, 2 A1 na organização que propus (FIGURA 13). E logo depois apresento a análise de frequências extraídas pelo software Praat (FIGURA 14)¹²¹.

N.º 1

solo
 Oté Pade-Posso cum Ave-Mari-a, securo cameraqui t'Ange
 nanzambê, ai ô... Ai ô!... t'Ange nanzambê, ai-ô!... ê calunga qui
 tom'osse- má, ê calunga qui tom'Anzam. bi, ai-ô!...

FIGURA 12 – Canto 1 de Aires
 Fonte: MACHADO FILHO. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, p. 97.

¹¹⁹ Disponível em: <http://cantigas.pilarcultural.org/vissungos-2/>.

¹²⁰ A afinação do canto neste fonograma acontece ligeiramente acima do "Réb Maior" representado na partitura.

¹²¹ As alturas (*pitch*), representadas à esquerda neste gráfico, estão separadas por semitons temperados: o âmbito aqui vai do lá natural, 220 Hz, ao lá natural oitava acima, 440 Hz.

$\text{♩} = 76$ $\text{♩} = 112$
 1 Oi Pa - de - Nos - so cum A - ve - Ma - ri - a, se - cu - ro ca - me - ra qui
 5 tom' - an - zam - bi dê Ô Pa - de - No - so cum
 11 A - ve - Ma - ri - a, se - cu - ro ca - me - ra qui tom' - an - zam - bi - dê
 15 Au - ê iê iê ei (ia) - na - gom - bê Ô
 $\text{♩} = 96$ *rit.*
 20 ca - lun - ga to m'o_as - se - má Ô ca - lun - ga tom' - an - zam - bê iai - ê

FIGURA 13 – Canto 2 A1 de Luiz Heitor (transcrição)

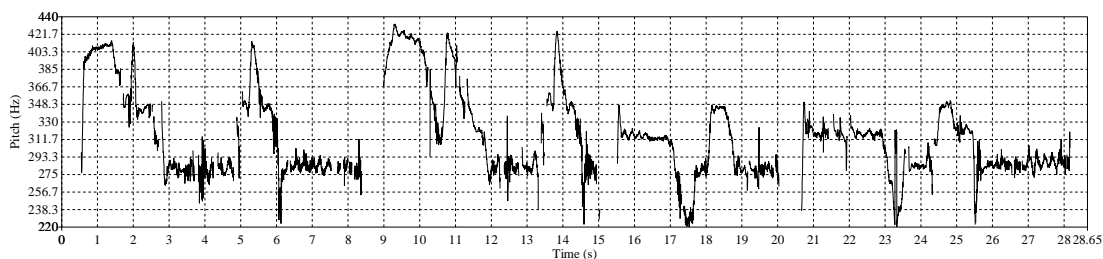


FIGURA 14 – Canto 2 A1 de Luiz Heitor (Praat)

No quadro comparativo acima (QUADRO 3), o primeiro parâmetro de análise é o assunto, que foi justamente o principal indicador de semelhanças e, por isso, não necessita de ulterior análise. Segue a discussão dos outros parâmetros: texto, melodia e Ritmo.

Texto: um aspecto que muito chama a atenção, num primeiro olhar, é a complexidade musical das versões gravadas. Parece-me evidente, entretanto, que essa complexidade não decorre de um processo composicional segundo os moldes europeus, mas sim do próprio cantar. Muito desse aspecto deve-se ao papel do cantor, cujo improvisado parece ser constitutivo do fazer criativo, e pelo qual são realizados acréscimos, omissões e repetições de palavras ou até de sílabas, além de variados

recursos vocais. As ênfases interpretativas (ataques glotais, tenutas, acentos, acelerandos e retardandos), sugeridas pelo texto, interferem diretamente na melodia e no ritmo. O quadro abaixo (QUADRO 4), além de auxiliar na identificação das modificações, evidencia a repetição do primeiro verso (com variação) apenas no fonograma de Luiz Heitor.

QUADRO 4
 Comparação dos textos do "Padre nosso" de Aires e Luiz Heitor

Aires:	Otê Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo camera qui t'Anganzambê, aiô...
L. Heitor:	Oi Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo camera qui tom'anzambi dê
L. Heitor:	Ô Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo camera qui tom'anzambi dê
Aires:	Aiô!... t'Anganzambê, aiô!...
L. Heitor:	Auê iê iê ei (ia)nagombê
Aires:	ê calunga qui tom'os- semá,
L. Heitor:	Ô calunga tom'o assemá
Aires:	ê calunga qui tom'Anzambi, aiô!...
L. Heitor:	Ô calunga tom'anzambê iaiê

Melodia: não obstante a semelhança de todo o texto, apenas a primeira frase musical é comparável em termos de melodia e ritmo. As ênfases interpretativas e as improvisações a partir do texto geram uma série de variações. Algumas delas parecem brotar naturalmente e são tipicamente ornamentais (FIGURA 15). No fonograma de Luiz Heitor, os glissandos muito se evidenciam, pois tornam difícil a estabilização de um *pitch* (nota) em vários momentos (FIGURAS 13¹²² e 14). Apesar disso, o material escalar de Aires e Luiz Heitor é o mesmo, a não ser pela transposição: essencialmente uma pentatônica maior. Outro aspecto interessante é o perfil melódico predominante descendente em todas as aparições da palavra Anganzambê e variantes.

¹²² Os glissandos, em partitura, são representados por linhas diagonais.

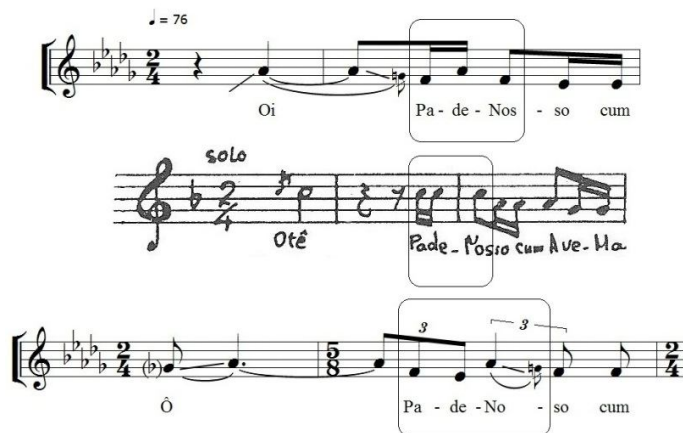
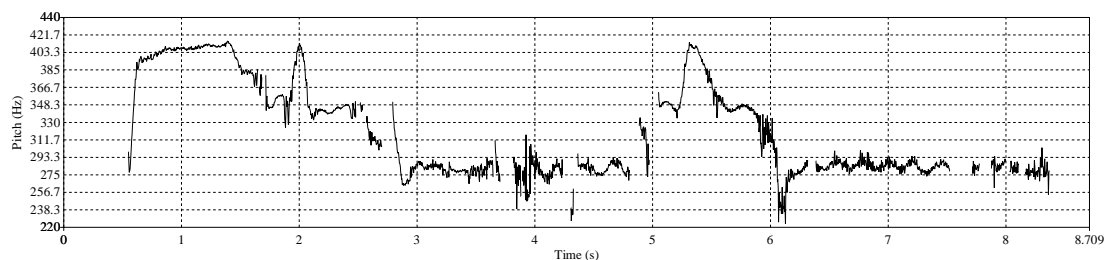


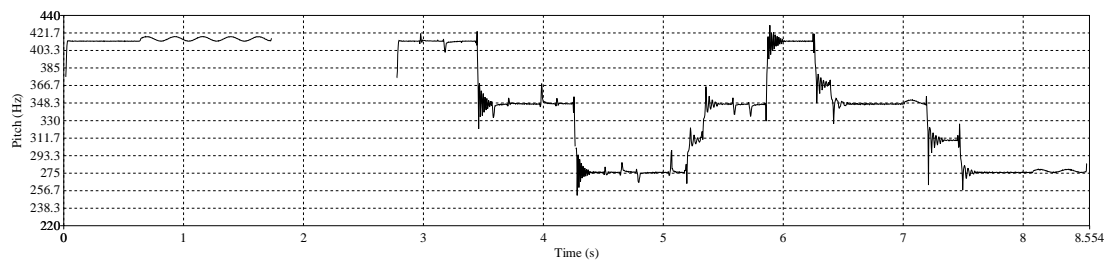
FIGURA 15 – Variações ornamentais no "Padre nosso" de Aires e Luiz Heitor

Também esclarecedora quanto ao perfil melódico é a comparação, com o auxílio do *software* Praat, do trecho inicial com texto semelhante, em suas três versões: 1ª frase musical do fonograma de Luiz Heitor; a frase inicial de Aires (transformada em *midí*¹²³); e a 2ª frase musical do fonograma de Luiz Heitor (FIGURA 16).

Luiz Heitor (1ª frase):



Aires (1ª frase):



¹²³ Transposta para o mesmo "tom" do fonograma (Ré bemol) e utilizando aproximadamente o mesmo andamento, além de um timbre que é um *sampler* (amostra) de voz.

Luiz Heitor (2ª frase):

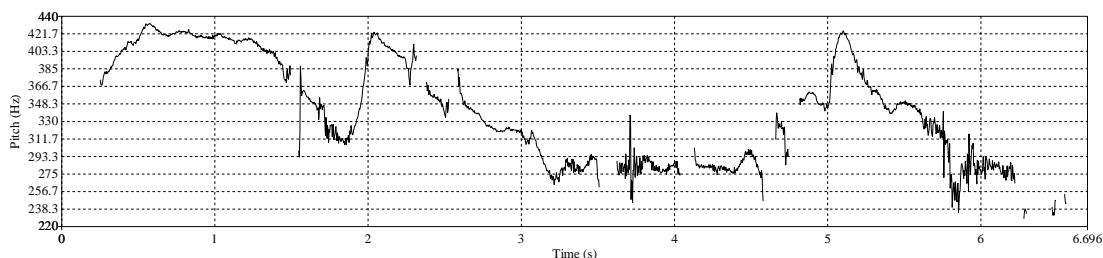


FIGURA 16 – Perfil melódico da frase inicial do "Padre nosso" de Aires e Luiz Heitor

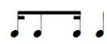
Ritmo: as vicissitudes do intérprete interferem diretamente na métrica. Acontecem pausas, notas longas e respirações que não parecem calculadas metricamente. Quanto a isso, deve-se observar os compassos 6 a 10, particularmente o 5/8 do compasso 10 (FIGURA 17). Vale comentar que, na transcrição deste fonograma, a maior dificuldade foi justamente a percepção de um pulso que pudesse medir vários trechos do canto: três andamentos foram necessários (FIGURA 13). Nesse sentido, chama atenção, para além das óbvias modificações do ritmo que a escrita musical já evidencia, a aceleração na primeira vez do texto "Ave-Maria, securo camera qui" (FIGURA 18).

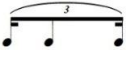


FIGURA 17 – Pausas, notas longas, respirações e irregularidades métricas no "Padre nosso" de Luiz Heitor



FIGURA 18 – Aceleração no "Padre nosso" de Luiz Heitor

Numa observação superficial das figuras 12 e 13, já fica patente que alguma simplificação do ritmo deve ter ocorrido no exemplo de Aires, decorrente da já mencionada metodologia utilizada em sua publicação. É óbvio que diversas outras interpretações do ritmo do canto do fonograma de Luiz Heitor são possíveis. As variações de tempo, por exemplo, poderiam ser representadas com o auxílio de quíalteras, mas preferi figuras de ritmo que facilitassem a leitura. Uma exceção é o padrão sincopado  da passagem do compasso 18 para o 19 (FIGURA 19), que

aqui ficou escamoteado pelas tercinas. O primeiro pulso desse padrão é enfatizado por muitos pesquisadores, mas principalmente por Kasadi Wa Mukuna¹²⁴, como de proveniência banto e acontece em toda a extensão deste canto. Vale, contudo, uma ressalva. É muito difícil diferenciá-lo, às vezes, da quiáltera de 3 colcheias, ou seja, o ritmo do fenômeno musical se situa no meio destes dois padrões de escrita, o que levou a autores como Ermelinda de Azevedo Paes a chamá-lo de "quiáltera brasileira"¹²⁵. Ela afirma que Radamés Gnattali sugeria a representação  para essa célula rítmica. Os compassos 3, 4, 11 e 12 (FIGURA 13) evidenciam essa dificuldade de transcrição.

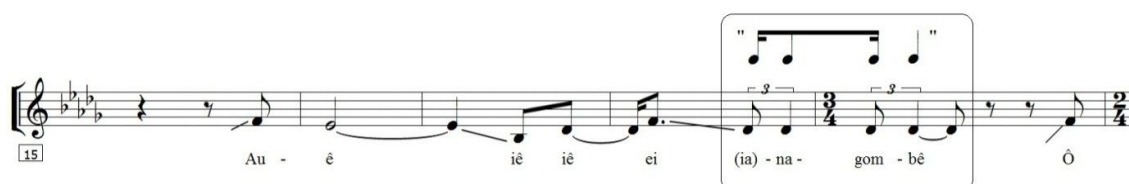


FIGURA 19 – Ritmo sincopado "escondido" no "Padre nosso" de Luiz Heitor

Voz: com relação aos recursos vocais, destaco o uso do falsete em toda a extensão. Um fato bastante interessante em toda a coleção de Luiz Heitor é o fato de que os vissungos são cantados em uma região bastante aguda para uma voz masculina. O uso do falsete pode ser aqui um recurso para manter o cantar em regiões onde a voz de peito não consegue emitir. O cantor deste "Padre nosso", especificamente – Manuel dos Santos – canta logo em seguida uma outra peça com violão (que não faz parte do *corpus* dessa pesquisa, por não ser um vissungo, mas que pertence à mesma faixa, *track*), onde ele não usa o falsete, corroborando a ideia de que os vissungos são cantados numa região mais aguda do que o costume do cancionero da região. É interessante comentar que Aires parece respeitar as tessituras vocais dos cantores, tendo em vista que uma boa parte de suas transcrições e tonalidades estão refletidas no material de Luiz Heitor.

Não se deve deixar de mencionar que o material de Luiz Heitor sofre uma série de irregularidades com relação à velocidade de gravação: a fala do próprio pesquisador parece acelerada e o diapasão, que ele executa em vários momentos, cada vez emite um *lá* diferente. Contudo, esta variação de afinação/velocidade é pequena, e assim não contradiz o fato de que os vissungos são realmente cantados num registro vocal mais

¹²⁴ Mukuna. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*.

¹²⁵ Paes. *A didática informal na aprendizagem dos ritmos populares: das escolas de samba à universidade*, p. 24.

agudo do que o habitual. Comparando Manuel dos Santos com os outros cantores, observa-se que eles também utilizam o falsete, mas não o tempo todo.

Neste “Padre nosso”, percebi, ainda, outros recursos vocais, tais como: ataques glotais, glissandos, *yodel*, melismas e ritmo vocal livre. É possível que a professora Dulce Lamas, nas duas citações a seguir, extraídas do ensaio incluso na publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, se referisse justamente a esta profusão de recursos vocais:

*os vissungos, a nosso ver, representam uma sobrevivência cultural das mais interessantes, merecendo pesquisas linguísticas e musicais mais acuradas. Sente-se neles, apesar do fenômeno de aculturação, resíduo de influência árabe na estrutura musical.*¹²⁶

e

*a linha melódica de certos vissungos possui caráter melismático, ritmo de feição oratória e, sobretudo, apresenta intervalos, portamentos, cadências, que lembram evidentemente a música dos povos orientais.*¹²⁷

Esses recursos, obviamente, dificultam a percepção das alturas (*pitch*) e, se posso afirmar que este canto utiliza a pentatônica, esta afirmação apoia-se no fato de que considere tais recursos como ornamentos e não como elementos estruturais. Tenho consciência desta simplificação.

Mera anguiá

O canto 75 A10 assemelha-se bastante ao número 41 de Aires, e por isso será aqui analisado (CD faixa 6). Os números 29 A3 e 46 A5 – quase iguais, exceto por pequenas variações e pela transposição – também se parecem com o 41, mas de forma um pouco menos profunda. Não serão aqui estudados, mas proponho a escuta dos mesmos (CD faixas 7 e 8, respectivamente).

É interessante ressaltar que Aires não conseguiu obter de seus informantes o fundamento desse canto, nem a tradução de seu texto. Entretanto, Gnerre propõe que o sentido deste vissungo seria “sou o primeiro, trabalho penoso: o quê? sou o primeiro.”¹²⁸

É no mínimo curioso que, sendo um vissungo cujo sentido não foi possível captar com precisão, este seja um dos cantos das duas coleções que guarda mais proximidades

¹²⁶ *Relação dos discos gravados no estado de Minas Gerais*, p. 75.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 76.

¹²⁸ GNERRE *apud* NASCIMENTO. *África no Serro Frio – Vissungos: uma prática social em extinção*, p. 38.

nos quatro aspectos analisados (assunto, texto, melodia, ritmo), apesar dos quase 16 anos que os separam.¹²⁹

Seguem abaixo as partituras das duas versões escolhidas do canto "Mera anguiá": a primeira, de Aires, Canto 41 (FIGURA 20), e a segunda, da coleção de Luiz Heitor, 75 A10 na organização que propus (FIGURA 21).

N.º 41

FIGURA 20 – Canto 41 de Aires
 Fonte: MACHADO FILHO. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, p. 108.

FIGURA 21 – Canto 75 A10 de Luiz Heitor (transcrição)

¹²⁹ O texto deste canto foi transcrito por Everton Machado Simões, mestrando em linguística da USP, e a ele presto meu agradecimento. O texto final, entretanto é uma junção da transcrição realizada por Everton, do texto de Aires e da minha própria audição.

O mais marcante desta comparação é a forma. A estrutura é praticamente a mesma, a não ser por repetições diferenciadas em cada um. No quadro abaixo (QUADRO 5), numerei os versos e indiquei as repetições para facilitar a comparação da forma e dos textos. E na FIGURA 22 apresento a comparação musical.

QUADRO 5
 Comparação dos textos do "Mera anguiá" de Aires e Luiz Heitor

Aires	1 / 1ª vez)	ô ô	mera anguiá	auê
Aires	1 / 2ª vez)	ô ô	mera anguiá	auê
L. Heitor:	1 / só uma vez)	ê	tu mar'-anguiá	iauê
Aires:	2 / só uma vez)	lam-ba,	mera anguiá	
L. Heitor	2 / 1ª vez)	(ce) tu	mar'-anguiá	
L. Heitor	2 / 2ª vez)	tu	mar'-anguiá	
Aires:	3 / só uma vez)	lamba lamba	pura, pura ca ve i a	
L. Heitor:	3 / 1ª vez)	tu lamba i	cu- tura ca-vê- ra auê	
L. Heitor:	3 / 2ª vez)	tu lamba (ê)	teu pura pura ca-vê- ra auê	
Aires:	4 / só uma vez)	lamba	mera anguiá	
L. Heitor:	4 / 1ª vez)	iê tu	mar'-anguiá	
L. Heitor:	4 / 2ª vez)	o tô	mar'-anguiá	
Aires:	5 / só uma vez)	ê	mera anguiá auê	
L. Heitor:	5 / 1ª vez)	ó	mar'-anguiá ué	
L. Heitor:	5 / 2ª vez)	é hé	mar'-anguiá hé	

Texto: De maneira muito semelhante à análise do "Padre nosso", o texto pode ser considerado como fio condutor das improvisações e conseqüentes variações melódicas e rítmicas. O QUADRO 5 também auxilia a verificação das variações, acréscimos, omissões e substituições de palavras e sílabas, incluindo diversas interjeições.

AMMF

N.º 41

(solo)

ô

ô mera anguiá, aue ô ô mera anguiá eu.

LH

ê tu ma - r'an - gui - á iau - ê

AMMF

ô lamba, mera anguiá

ô lamba lamba pura, pura ba ue i

LH (1ª vez)

(ce) tu ma - r'an - gui -

á tu lam - ba i cu tu ra ca - vê ra_au

LH (repet.)

*

tu ma - r'an - gui -

- á tu lam - ba (ê) teu pu - ra pu - ra ca - vê - ra_au

AMMF

a lamba mera anguiá (côro) ê

Rall...

mera anguiá aue

LH (1ª vez)

- ê iê tu ma - r'an - gui - á

ô

ma - r'an - gui - á ué para a repetição *

LH (repet.)

- ê o tô ma - r'an - gui - á é hé

ma - r'an - gui - á hé

FIGURA 22 – Comparação musical do "Mera anguiá" de Aires e Luiz Heitor

Melodia: em primeiro lugar, é bastante notável o fato de que ambos os registros estejam na mesma "tonalidade". Contudo, muitas inflexões de alturas (*pitch*) ocorrem no fonograma. Elas são marcantes tanto no sentido da própria dificuldade de transcrição, pois tendemos a impor o temperamento igual ao vissungo, como na comparação com a

estabilidade escalar do 41º canto de Aires. Aqui me parece claro que algumas dessas inflexões decorrem justamente da expressividade que o cantor procura conferir ao texto. Nesse sentido, destaco um momento (FIGURA 23):



FIGURA 23 – Inflexão de *pitch* no "Mera anguiá" de Luiz Heitor

A transcrição do fonograma procurou dar conta dessas interessantes variações, muito embora saiba que não é uma partitura definitiva. Aqui vale o questionamento do quanto essas inflexões são parte do processo criativo/improvisatório e do quanto a simplificação do registro de Aires teria sofrido a influência do temperamento e dos materiais mais comuns da música ocidental. A versão de Aires apresenta o modo de Láb Lídio continuamente (FIGURA 20) e a versão transcrita contém uma variabilidade entre o Lídio, outros modos e alturas que transcendem o temperamento. Por outro lado, percebi o modo lídio em diversos outros fonogramas da coleção de Luiz Heitor, o que apontaria para uma consistência do registro de Aires.

De todo modo, é difícil determinar o que é fixo e o que é variante nesse universo do cantar. Apenas uma grande quantidade de exemplos aparentados permitiria uma afirmação mais consistente. Quanto a isso, é interessante o momento em que o perfil de alturas dos dois exemplos mais se diferencia, onde se destacam uma série de notas repetidas sobre os textos "lamba lamba pura, pura caveia" (Aires), "tu lamba i cutura cavêra auê" (Luiz Heitor) e "tu lamba (ê) teu pura pura cavêra auê" (Luiz Heitor) (FIGURA 24).

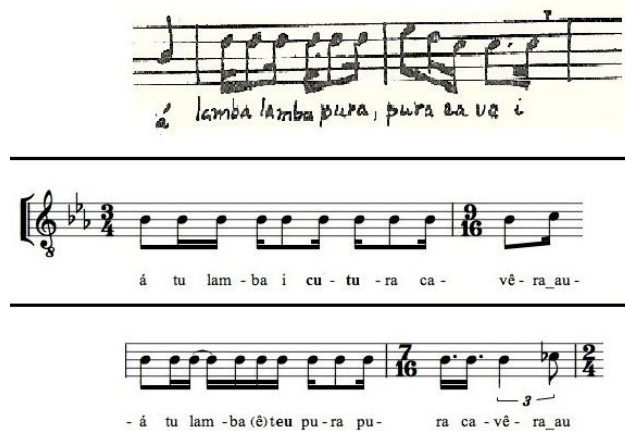


FIGURA 24 – Divergência de *pitch* no "Mera anguiá" de Aires e Luiz Heitor

Neste ponto, o cantor do fonograma repete uma nota (sib) uma terça abaixo da versão de Aires (ré). É possível conjecturar que essa passagem fosse cantada a duas vozes, alinhadas em terças, porém, neste momento do fonograma, o respondedor não canta¹³⁰ e, assim, o outro cantor optou por emitir a terça abaixo. Estou assumindo que Aires teria registrado a voz mais aguda enquanto o intérprete da coleção de Luiz Heitor entoou a mais grave. Outra curiosa relação de terça ocorre nos quatro compassos finais (FIGURA 25), ficando novamente a versão de Aires com a voz mais aguda.

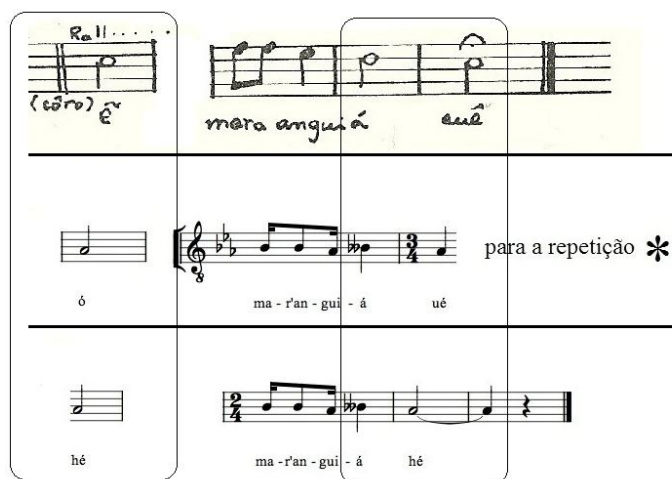


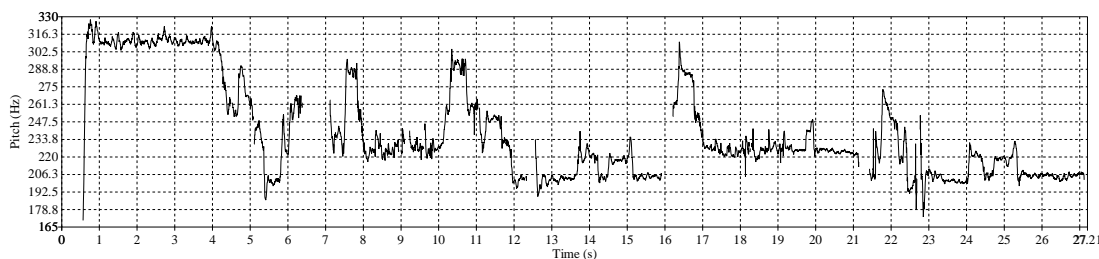
FIGURA 25 – Relações de terça no final do "Mera anguiá" de Aires e Luiz Heitor

¹³⁰ O fato de neste fonograma aparecer apenas um respondedor (Garcindo Paulino) e, além disso, de ele ter apenas 16 anos (talvez um recente aprendiz,) poderia ser a razão da ausência do canto em terça neste trecho.

Vale ressaltar, mais uma vez, a importância do responder nos vissungos, atestada nas palavras de Seu Ivo: "Vissungo é dialeto, é cânticos, que num é um, são vários, música em dialeto que os nego eles improvisaram música através do conhecimento de comunidade. Porque eu sozinho, não."¹³¹

Como a quantidade de glissandos neste canto – em contraponto com o "Padre nosso" – é muito menor, a análise de frequências, extraída pelo *software* Praat, desta versão transcrita (em formato *midi*¹³²) não se distancia muito da análise de frequências do original de Luiz Heitor e lança uma luz adicional quanto à confiabilidade desta interpretação das alturas do fonograma (FIGURA 26)¹³³.

Fonograma:



Transcrição:

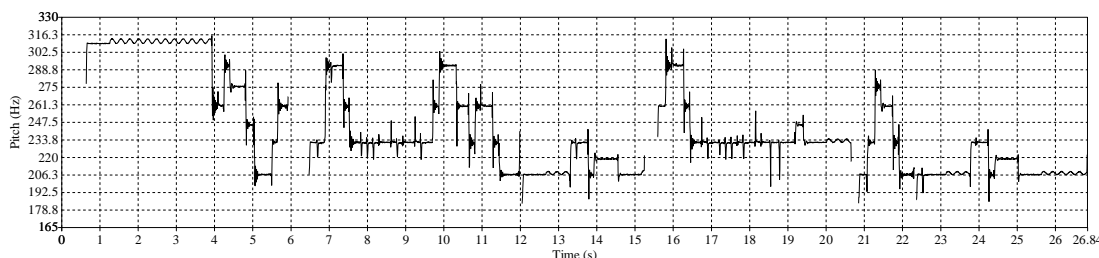



FIGURA 26 – Comparação das frequências das versões gravada e transcrita do "Mera anguiá" de Luiz Heitor

Ritmo: ao contrário do que ocorreu com o "Padre nosso", na transcrição deste fonograma não foi necessária a utilização de diversos andamentos. No geral, é um canto notavelmente métrico. A própria percepção do padrão  aqui é bem mais inequívoca. Além de ele ser usado largamente, tanto em Aires como em Luiz Heitor, é no

¹³¹ Disponível em: <http://cantigas.pilarcultural.org/vissungos-2/>.

¹³² Utilizando aproximadamente o mesmo andamento e um *sampler* de voz.

¹³³ As alturas (pitch) representadas à esquerda destes gráficos estão separadas por semitons temperados: o âmbito aqui vai do mi natural, 165 Hz, ao mi natural oitava acima, 330 Hz.

mínimo curioso que o título escolhido para esse canto ("Mera anguiá") aconteça tantas vezes com esse ritmo nos dois registros (FIGURA 27).

A M M F

LH (1ª vez)
(cc) tu ma - r'an - gui - á tu lam - ba i cu - tu - ra ca - vê - ra_au -

LH (repet.)
* tu ma - r'an - gui - á tu lam - ba (é) teu pu - ra pu - ra ca - vê - ra_au

A M M F

LH (1ª vez)
- é iê tu ma - r'an - gui - á ó ma - r'an - gui - á ué para a repetição *

LH (repet.)
- é o tó ma - r'an - gui - á é hé ma - r'an - gui - á hé

FIGURA 27 – Padrão  na expressão "Mera anguiá" em Aires e Luiz Heitor

Não obstante a sensação de maior precisão rítmica, uma grande complexidade está presente no "Mera anguiá" de Luiz Heitor, muito em decorrência da liberdade do cantar: ver, particularmente, os compassos 8 e 14 (FIGURA 28), onde acontecem as irregulares indicações 9/16 e 7/16. E o momento em que o ritmo das duas versões fica mais diferente parece ser gerado justamente pelas alterações do texto (FIGURA 29):

FIGURA 28 – Compassos irregulares no "Mera anguiá" de Luiz Heitor

FIGURA 29 – Divergência de ritmo no "Mera anguiá" de Aires e Luiz Heitor

Há, também, a diferença de duração do gesto (interjeição) inicial, bem mais longo na gravação de Luiz Heitor (FIGURA 30). Parece que Aires não deu muita importância para a medição dessas notas longas, principalmente no início dos cantos, às vezes representando suas durações com as não muito esclarecedoras *fermatas*. Apesar disso, as notas finais da versão de Aires têm maior duração, quase delineando uma aumento exata com relação ao final da versão de Luiz Heitor (FIGURA 31).

FIGURA 30 – Diferença de duração do gesto inicial do "Mera anguiá" de Aires e Luiz Heitor

FIGURA 31 – A "quase aumentação" no final do "Mera anguiá" de Aires e Luiz Heitor

Voz: com relação aos recursos vocais no fonograma, o cantor utiliza falsete no gesto inicial e, em seguida, a ressonância de peito, gerando contraste entre as duas emissões. Mesmo fora do falsete, a região da tessitura vocal aqui também é mais aguda do que o habitual. Além disso, o canto é ornamentado com acentos (sobretudo na vogal "é"), ataques guturais, ataques aspirados com a letra h, portamentos, *yodel*, além de um especial uso de legato no trecho "tu lamba (ê) teu pura pura cavêra auê" (FIGURA 32 e CD faixa 6, no trecho 0'17" a 0'21"). Outro fator interessante, que dá destaque ao uso deste legato, é o tamanho do fraseado, onde as respirações encontram-se bastante distanciadas.

FIGURA 32 – Legato no "Mera anguiá" de Luiz Heitor

Expressões Vocativas:

Durante a escuta do material em áudio, gravado por Luiz Heitor, construí um diário de escuta, onde algumas anotações acabaram por chamar atenção. Uma delas foi a presença de expressões vocativas, que parecem inserir (convidar) o ouvinte, levando-o a compreender a especificidade deste canto.

As expressões vocativas entraram no grupo de análise porque auxiliam bastante a compreensão da estrutura dos vissungos no sentido do que é fixo e do que é mutável. Segundo o *Dicionário Aurélio*, *vocativo* é um “termo oracional usado para chamar ou colocar em evidência o ser a que nos dirigimos”.¹³⁴ Nomeei estes fragmentos (ao todo são 16) como expressões vocativas porque elas são cantos que “chamam” outros cantos, evidenciando-os. Por esta razão, há neles uma consistência estrutural, valendo-se do uso e prolongamento de vogais de forma melismática. Chamou minha atenção o perfil predominantemente descendente de todos esses 16 fragmentos. O fato dos diferentes cantores gravados por Luiz Heitor valerem-se das expressões vocativas possibilita, ainda, uma comparação entre eles. É curioso que a publicação de Aires contenha poucas informações sobre esse fragmento musical. Tanto parece que ele os tenha omitido em diversos cantos – ou não estavam presentes no cantar dos informantes de sua época –, como os poucos que ele registrou me parecem insatisfatoriamente transcritos quando comparados com a riqueza musical dos exemplos da coleção do Luiz Heitor.

Com relação ao texto, a expressão *Maria Gombê* e suas variantes, é cantada em quase todos os fragmentos (em 14 dos 16). Mesmo nos dois cantos em que ela não está literalmente presente, me parece sugerida pela métrica e pelo uso das vogais, foneticamente. Segundo Marc-Antoine Camp,

percebemos o vocábulo “maria gombê”, que aparece em muitos outros vissungos, sem que os pesquisadores tenham documentado um significado inequívoco para ele: pode ser ouvido como antropônimo (“Maria boi”, da forma vocativa do Kimbundu “ngombe”) ou como referência botânica (talinum patens, conhecida no Brasil pelo nome “maria-gomes” ou, como em Milho Verde – “ora-pro-nóbis”).¹³⁵

Paralelo a isso, Aires nos informa,

“Dessa daqui só posso dizer que ngombe é boi. O mais não”. Tudo fizemos para lhe arrancar o segredo. Advertimos que, entre homens, podia proferir qualquer palavra, ainda a mais indecorosa, mas nada. – “Eu não posso ensinar. Meu

¹³⁴ DICIONÁRIO Aurélio. Disponível em: www.dicionariodoaurelio.com.

¹³⁵ CAMP. A língua cantada do Vissungo, p. 76.

mestre não me ensinou. Mandou outro. Nem todo fundamento a gente pode dar.¹³⁶

Possivelmente, esta omissão apontada por Aires pode se referir justamente à expressão *maria gombê'* corroborada pela dificuldade que diversos pesquisadores do campo tiveram em obter sua tradução. Além disso, Aires reserva um capítulo inteiro para "O totemismo do boi"¹³⁷, no qual descreve sua presença nas tradições religiosas locais. É possível, então, que a expressão *maria gombê* assuma um caráter bastante religioso, carregando em si o que há de segredo e sagrado nesta cultura, e talvez por isso esteja presente em tão alta porcentagem justamente nesses vocativos musicais.

Com relação aos cantores da coleção de Luiz Heitor, Manuel dos Santos realiza apenas uma expressão vocativa (este cantor aparece apenas no vocativo 1 e no "Padre nosso" 1); Joaquim Caetano de Almeida realiza nove; José Paulino de Assunção (com Francisco Paulino), três, e José Paulino de Assunção (com Garcindo Paulino), três. Seleccionei três (16 A3, 41 A5 e 44 A5 – CD faixas 9, 10 e 11) de Joaquim e três (52 A7, 60 A8 e 73 A10 – CD faixas 12, 13 e 14)¹³⁸ de José Paulino (com Garcindo Paulino) para um estudo comparativo.

Para compreender as especificidades destes fragmentos, utilizei novamente o programa Praat, visto que ele proporciona uma direta visualização das alturas (*pitch*) (figuras 33¹³⁹ e 34¹⁴⁰).

¹³⁶ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 67.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 61 a 64.

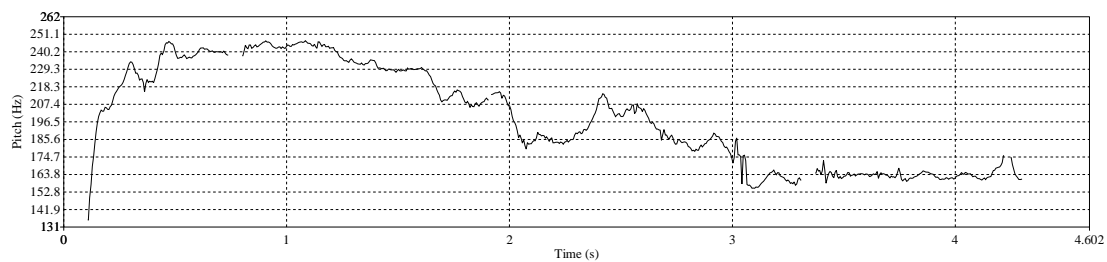
¹³⁸ A audição seguida desses 6 fonogramas é interessante, pois põe em evidência a regularidade estrutural dessas expressões vocativas.

¹³⁹ As alturas (*pitch*) representadas à esquerda destes gráficos abrangem o âmbito de dó natural, 131 Hz, ao dó natural oitava acima, 262 Hz.

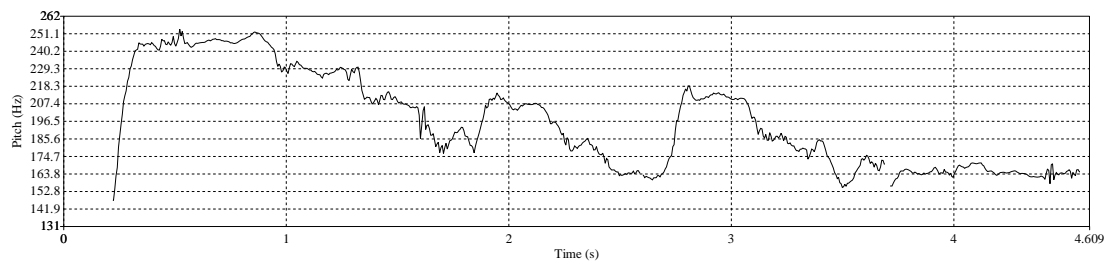
¹⁴⁰ As alturas (*pitch*) representadas à esquerda destes gráficos abrangem o âmbito de mi natural, 165 Hz, ao fá# uma nona maior acima, 370 Hz.

Joaquim Caetano de Almeida

16 A3:



41 A5:



44 A5:

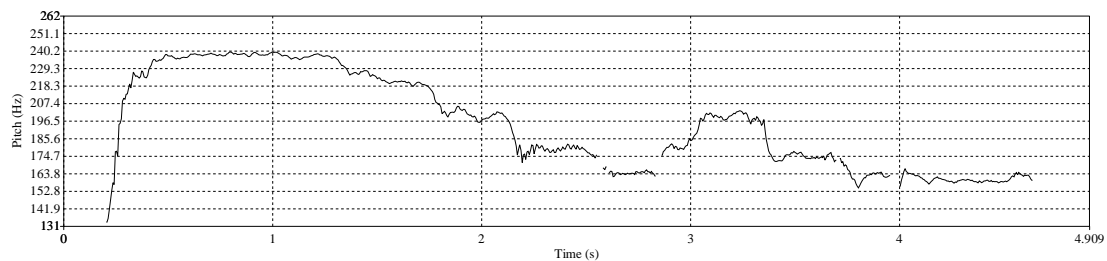
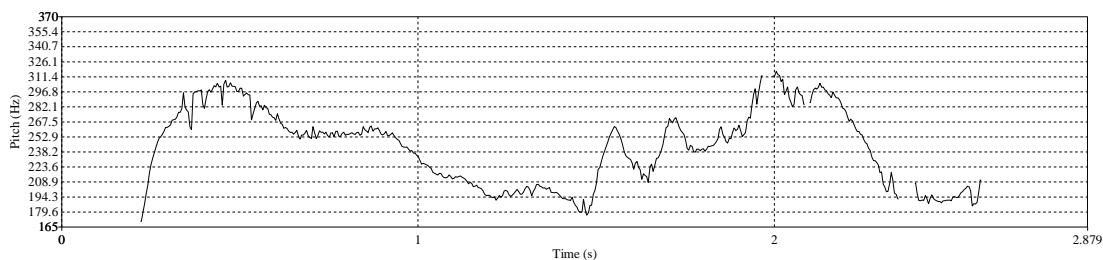


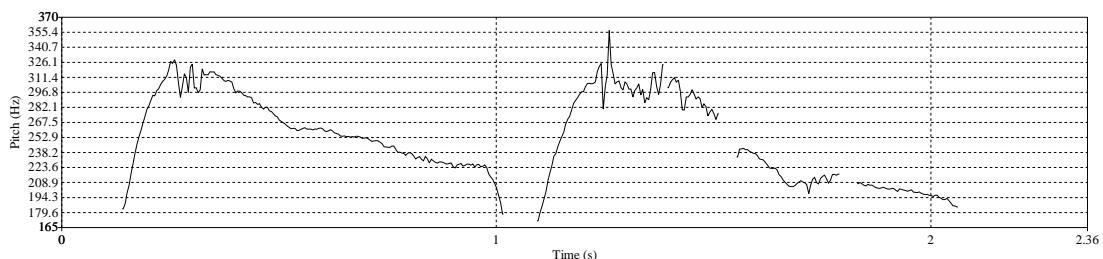
FIGURA 33 – Perfil das expressões vocativas de Joaquim Caetano de Almeida

José Paulino de Assunção (com Garcindo Paulino de Assunção)

52 A7:



60 A8:



73 A10:

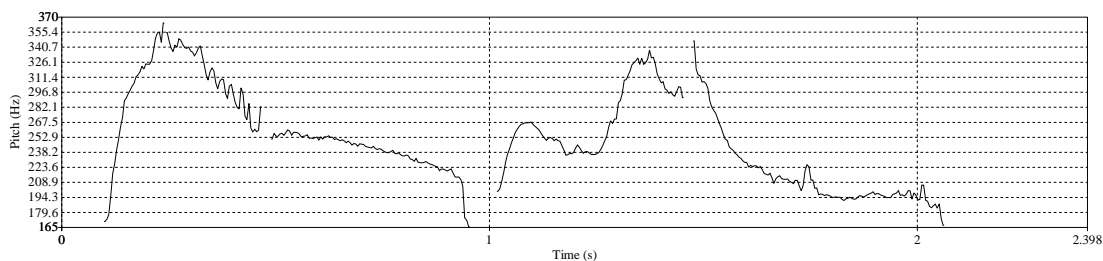


FIGURA 34 – Perfil das expressões vocativas de José Paulino de Assunção (com Garcindo Paulino de Assunção)

Um rápido estudo desses gráficos revela uma série de aspectos importantes sobre esses vissungos. O mais evidente é o perfil geral descendente. Contudo, em todos os casos, há uma elevação aproximadamente na metade do canto, com destaque para o *pitch* que o canto 60 A8 alcança, mais agudo do que a altura que o gesto inicial atinge.

Já as variações que cada cantor imprime não desestruturam o perfil fundamental. Essa regularidade, no entanto, é mais patente no conjunto de expressões vocativas de cada intérprete, ou seja, as linhas melódicas de Joaquim Caetano de Almeida são muito parecidas entre si, mas diferem das linhas que José Paulino de Assunção entoa. Além disso, a duração total e as tessituras vocais também são típicas de cada um. Isso me fez pensar que cada cantor desenvolve um repertório de recursos musicais, técnicos e expressivos próprio.

Um dos aspectos que faz com que os perfis, por exemplo, de Joaquim, sejam parecidos é a consistência da estruturação escalar: basicamente Lídio nos 3 fragmentos. Atenta a essa regularidade, fiz um levantamento superficial das 16 expressões vocativas da coleção e o resultado é digno de nota¹⁴¹. Joaquim utiliza o modo lídio na maioria. José Paulino de Assunção, por sua vez, independentemente de sua parceria com Franciso ou Garcindo¹⁴², apresenta uma ainda mais regular organização das alturas (ouvir novamente CD faixas 12, 13 e 14). Entretanto, a definição escalar aqui é bem mais complexa. Aires menciona (página 69) a frequência com que os cantos terminam na mediantes e na dominante. Não encontrei a confirmação desta afirmação, mas ela pode ser decorrente da complexa compreensão do material escalar.

E no único vocativo cantado por Manuel dos Santos (1 A1), acontece a Pentatônica maior, assim como no canto seguinte, o "Padre nosso" (2 A1) analisado anteriormente. Ou seja, o material escalar de cada intérprete é único nessa coleção de expressões vocativas.

Em busca de outros elementos que apontassem essa individualidade no universo dos vissungos, para além desses vocativos musicais, descobri que não há repetição de repertório entre os cantores que possuem maior número de fragmentos coletados, sendo comum aos dois (Joaquim e José Paulino), apenas o "Cum licença" (Joaquim 19 A3 e José Paulino 4 A2, 53 A7 e 61 A8). Outro aspecto é a organização formal dos fragmentos: Joaquim utiliza a expressão vocativa antes de três fragmentos "Tico-tico" (31 A4, 37 A4 e 48 A5) e antes de dois "Caburo canta" (28 A3 e 42 A5), enquanto José Paulino utiliza antes dos três "Cum licença" acima mencionados e antes de três "Ainhanha tapera" (8 A2, 14 A2 e 74 A10).

A coleção contém dois registros de Padre Nosso: o primeiro realizado por Manuel dos Santos e o segundo por José Paulino. É interessante que ambos são antecidos por expressões vocativas. Adicionalmente, ainda que Aires não as tenha registrado de forma consistente, como observei, é curioso que elas apareçam transcritas justamente nos dois "Padre nosso" (nº 1 e 2) e no "Cum licença" (nº 64). Este último é o que apresenta a expressão vocativa mais próxima do que encontramos nos cantos da coleção de Luiz

¹⁴¹ Aqui assumo a minha filiação perceptiva advinda da cultura ocidental, mas a função principal desse levantamento não foi a definição inequívoca de um modo ou escala para cada canto, mas sim a de construir um meio de perceber a consistência dos cantos.

¹⁴² Considero aqui, a partir da minha percepção auditiva, que José Paulino é o cantor e Garcindo e Francisco são respondedores.

Heitor: perfil geral descendente com elevação mais ou menos no centro do fragmento (FIGURA 35).

The image shows a musical score for a piece titled "PEDINDO LICENÇA PARA CANTAR" (N.º 64). Above the score is a pitch contour line that starts high, descends, rises slightly in the middle, and then descends again. An arrow points from the peak of this contour to the first measure of the vocal line. The score consists of three staves of music in 2/4 time. The lyrics are: "Ia uê ererê ai-ô gombê Cumlicença do curiandamba! cumlicença do curiacuca cumlicença do sinhô moço cumlicença do donode tãra." The first measure of the first staff is enclosed in a box.

FIGURA 35 – Expressão vocativa no Canto 64 de Aires
 Fonte: MACHADO FILHO. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, p. 116.

Retomando a discussão sobre as variações que cada cantor imprime a esse perfil descendente e procurando compreender mais detidamente como elas se processam, resgato, mais uma vez, o recurso metodológico da transcrição. Como os cantores utilizam muitos vocalizes (como iê, auê, etc...), o que confere grande legato e fluidez, a transcrição aqui se torna particularmente difícil. Contudo, abstraindo alguns aspectos, como o glissando inicial, o ritmo, e mesmo a afinação exata¹⁴³, consegui construir um registro dos três cantos da FIGURA 33 (16 A3, 41 A5 e 44 A5) com o intuito de visualizar essas variações (FIGURA 36). A opção, aqui, pelos exemplos de Joaquim decorreu justamente da dificuldade em captar a organização das alturas e dos intervalos dos fragmentos de José Paulino. Essa limitação, entretanto, não atrapalha o propósito desse último mergulho analítico.

¹⁴³ Aqui tomo emprestado, da peça *Sequenza III* (1965), para voz feminina, de Luciano Berio, a ideia de uma "pauta incompleta", que requer um perfil de alturas graduado, porém sem preocupação com os intervalos exatos.

16 A3
iau - ê ê Ma - ri - a gom - bê

41 A5
ê iê rê rê rê rê iê iê ê Ma - ri - a gom - bê

44 A5
au - ê i iê rê iê Ma - ri - a gom - bê

FIGURA 36 – As diferenças nas expressões vocativas de Joaquim Caetano de Almeida

Várias semelhanças e diferenças podem ser aqui percebidas, mas destaco os dois enxertos enfatizados na figura: o trecho "A" do canto 41 A5 é o único acréscimo diferencial com relação ao canto 16 A3; e o trecho "B" dos cantos 16 A3 e 41 A5 interrompe a descida inicial até a nota mais grave, o que não ocorre no canto 44 A5. Essas sutis modificações mais uma vez apontam para a improvisação como elemento constitutivo deste cantar. É importante dizer que o sentido dessa improvisação difere do sentido que muitas vezes aflora no senso comum, como algo sem estrutura prévia. O exemplo anterior evidencia que não é esse o caso. Improvisação, como aqui percebo, aproxima-se da expressão "dizer o mesmo, sem dizer a mesma coisa". Calvet afirma, a propósito, que "enquanto a escrita obriga o copista ou o editor a escolher entre os diferentes estados possíveis do texto, a memória conserva lado a lado múltiplas variantes"¹⁴⁴. Na memória de cada cantor, habita não "um" vissungo (canção) e sim "o" vissungo (canto).

Outras considerações:

Além de todos estes elementos, um aspecto que muito me intrigou, na coleção de Luiz Heitor, foi a transição da fala para o canto, que acontece de forma quase imperceptível, sugerindo a musicalidade presente na fala, nos trechos que chamei de canto/fala (CD faixa 15). Nestes trechos percebe-se de imediato uma rítmica que se

¹⁴⁴ DAVENSON *apud* CALVET. *Estilo oral*, p. 43.

diferencia da fala comum, pertencendo estruturalmente ao canto. Aires registrou esse procedimento no canto número três (FIGURA 37).

AO NASCER DO DIA

I N.º 3

(Canta) Ruru! Acoêto? (Resp.) Caveia? galo já cantou rê rê Cristo nasceu -- dia amanhe -- cocari. a -- cê Cristo no céu... ga. lo já cantou... É é toma galo dia amanhe -- galo já can- ceu toma galo Cristo levantou toma galo tau toma galo Cristo no céu toma galo

FIGURA 37 – Canto 3 de Aires
 Fonte: MACHADO FILHO. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, p. 97.

Vale aqui comentar a diferença entre fala e canto. Segundo Mara Behlau

a emissão falada é em geral natural e inconsciente, não necessitando de ajustes ou treinamento prévio; por outro lado, a voz profissional, particularmente a cantada, exige treinamento e adaptações prévias específicas e conscientes. Enquanto a emissão falada geralmente prima pela transmissão da mensagem com a necessidade de articulação precisa para a transmissão do conteúdo verbal, a voz cantada tem, no controle de sua qualidade, sua principal caracterização, podendo ser observadas reduções articulatórias, prolongamentos de vogais e a introdução de recursos específicos como o vibrato e o formante do cantor. Os parâmetros diferenciais mais comuns são, segundo Behlau & Rehder (1997), respiração, fonação, ressonância e projeção de voz, qualidade vocal, vibrato, articulação dos sons da fala, pausas e postura corporal. Além desses, a relação entre a emoção e a voz é muito diferente entre a voz falada não profissional e as duas modalidades de voz profissional, a falada e a cantada.¹⁴⁵

Desta forma, a diferença entre fala e canto está exatamente no uso dos recursos vocais musicais (articulação, ressonância, projeção, qualidade vocal, vibrato, articulação, pausas, etc.). Outro elemento não citado por Behlau, mas que também se alia aos outros, é o âmbito da tessitura, ou seja, em geral, durante o canto, utiliza-se mais variações de *pitch* em uma maior tessitura.

¹⁴⁵ BEHLAU. *Voz: o livro do especialista*, v. II, p. 300.

Vários desses elementos são empregados nos fragmentos canto/fala (presentes na coleção de Luiz Heitor), distanciando-os da fonação da fala comum. Além destes procedimentos, os cantores de vissungos aqui estudados usam recursos tais como a risada, o *r*rolado e sons como *hum* (bufando)... (CD faixa 16).

Durante a escuta, também anotei algumas falas dos cantores que sugerem que eles não compreendiam exatamente o porquê ou o formato das gravações: "...é só isso?" "...pode?" "...mais?" "...chegou?" "...pode cantar?" Muitas vezes, inclusive, foram interrompidos e solicitados a recomeçar, desestruturando o cantar (CD faixa 17). É interessante que em algumas dessas retomadas, o intérprete claramente opta por acelerar o canto, e até podemos imaginar aí certo enfado com todo o processo.

A importância do silêncio, enquanto texto, também deve ser considerada. Tanto nas gravações de Luiz Heitor, quanto ao escutar Seu Ivo e, mais além, frequentando as festas do Reinado do Rosário,¹⁴⁶ tão intensas na região, percebi que o silêncio não pode ser considerado uma interrupção. Traduz, ao contrário, a ideia de contínuo. Como já havia mencionado, esta foi minha experiência ao participar de uma dessas festas: mesmo após cessar, o canto permanece no ouvido por muito tempo. Acrescento aqui a fala do Capitão Zé Bengala: "a música de Congado é uma música que ela não tem fim."¹⁴⁷ No contínuo há voz e silêncio. No silêncio, está o ouvinte. Paul Zumthor nos auxilia quando diz: "ouvinte não é necessariamente destinatário: os cantos africanos do elogio do chefe Ihe são destinados, mas o povo inteiro é receptor deles e, virtualmente, coautor."¹⁴⁸ Nesse sentido, podemos pensar que no silêncio se processaria a coautoria, e nele habitaria a ancestralidade e a tradição enquanto memória.

Um último ponto importante é o fato de que, como o mecanismo de registro dos cantos da coleção de Luiz Heitor não comportou a presença do respondedor, os cantores podem ter optado por cumprir ambos os papéis, ou imaginado a presença dos mesmos, ou até excluindo partes. Seu Ivo nos auxilia nesse aspecto, mostrando a importância do

¹⁴⁶ É importante ressaltar a convergência entre os cantos do Reinado e o vissungo, visto que esse limite não é tão claro, atestado pela publicação *Vissungos do Rosário: cantos da tradição banto em Minas*. O próprio Seu Ivo é um patrão do Catopê de Milho Verde (uma das guardas do Reinado do Rosário), e também um dos últimos mestres de vissungos.

¹⁴⁷ TUGNY; QUEIROZ. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*, p. 105.

¹⁴⁸ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 259.

respondedor, que no silêncio da escuta, educa-se¹⁴⁹ e, assim, constitui, no contínuo, a permanência da ancestralidade, através do canto, do vissungo. Ele nos diz:

“Cantar? Eu vou cantar. Sozinho? Não. Canto sozinho, mas vocês tão ouvindo aqui perto de mim. Cês tão querendo aprender? Cês tão cantando junto comigo? Tô lhe dizendo, vissungo também.”¹⁵⁰

¹⁴⁹ Compreendendo aqui o sentido da palavra *educação* (*ex-ducere*) ao lado de *existir* (*ex-stare*), conforme discutimos no capítulo introdutório.

¹⁵⁰ Disponível em: <http://cantigas.pilarcultural.org/vissungos-2/>.

4) Análise dos documentos estadunidenses

Suddenly, one of the men "raised such a sound as I never heard before, a long, loud, musical shout, rising and falling, and breaking into falsetto, his voice ringing through the woods in the clear, frosty night air, like a bugle call!

Frederick Law Olmsted¹⁵¹

A elaboração de um paralelo entre os documentos estadunidenses com o mesmo mecanismo e metodologia utilizados na análise dos brasileiros não seria possível, pois a correspondência entre os mesmos é bem mais frágil do que a que ocorre entre as documentações de Aires e Luiz Heitor. Como salientado anteriormente, a publicação de Aires (publicada em 1939-1940), é muito próxima à viagem de Luiz Heitor a Diamantina (1944), mesmo levando em conta que o levantamento e a transcrição dos cantos foram realizados em 1928. Além disso, várias fontes mencionam a amizade dos dois pesquisadores brasileiros, incluindo a certeza de que Aires auxiliou Luiz Heitor na escolha de seus informantes, o que confere aos dois documentos brasileiros um paralelismo único e de grande importância para nossa cultura. Não existe tal proximidade entre os trabalhos de Francis Allen e seus colaboradores e Alan Lomax.

Coleção William Allen

O primeiro documento estadunidense é uma coletânea de cantos registrados nas *plantations* do sul dos EUA, onde houve, como dito anteriormente, uma grande presença de africanos falantes de línguas banto, trazidos como escravos: "um aspecto muito interessante da importação de escravos para a Carolina do Sul é a concentração de [escravos vindos de] Angola, garantindo uma influência máxima das línguas banto naquela região".¹⁵² O mapa abaixo evidencia uma rota de africanos escravizados provenientes da área banto (FIGURA 38).

¹⁵¹ OLMSTED *apud* WHITE. *The Sound of Slavery*, p. 20.

¹⁵² VASS. *The Bantu Speaking Heritage of the United States*, p. 18: "a most interesting aspect of South Carolina slave importation is its Angola concentration, assuring a maximum Bantu-language speech influence in that area." (tradução minha)

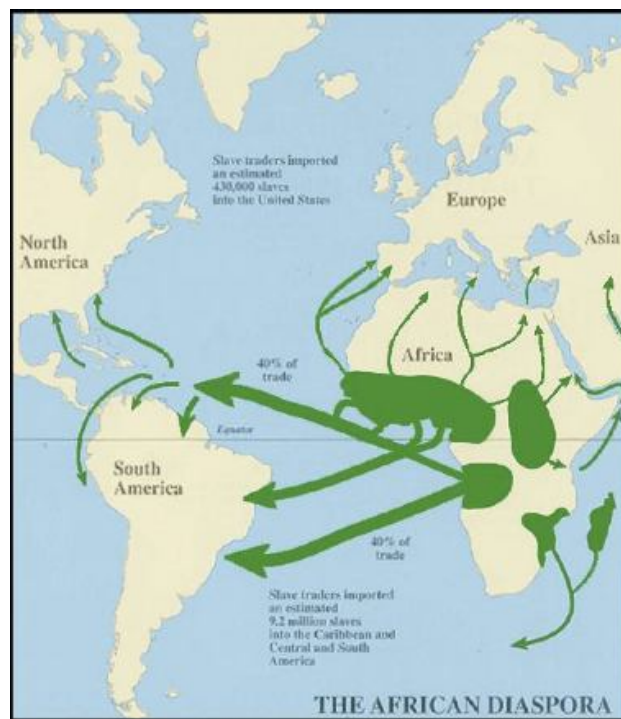


FIGURA 38 – Rotas do tráfico de africanos escravizados
 Fonte: FRANKE. *Bantu Words in American English*, p. 42.

A presença banto é comprovada, ainda, pelo dialeto gullah, que diversos autores mencionam quando se referem ao sul dos EUA. Gullah, segundo Vass, refere-se à maneira pela qual os falantes da língua inglesa pronunciavam a palavra *Angola*, ou *Ngola*.¹⁵³

O documento intitula-se *Slave Songs of the United States* (FIGURA 39), foi editado por William Francis Allen, Charles Pickard Ware e Lucy McKim Garrison e traz 136 registros de cantos coletados no Sul dos EUA. As colônias dessa região possuíam uma economia diferente do Norte, destacando-se, sobretudo, pela plantação de tabaco:

*assim, podemos identificar com clareza duas áreas bastante distintas nas treze colônias. As colônias do Norte, com predominância da pequena propriedade, do trabalho livre, de atividades manufatureiras e com um mercado interno relativamente desenvolvido, realizando o comércio triangular. As colônias do Sul com o predomínio do latifúndio, voltado quase que inteiramente à exportação, ao trabalho servil e escravo e pouco desenvolvidas quanto às manufaturas. Essas diferenças serão fundamentais tanto no momento da Independência quanto no da Guerra Civil americana.*¹⁵⁴

¹⁵³ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵⁴ KARNAL *et al.* *A história dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, p. 58.

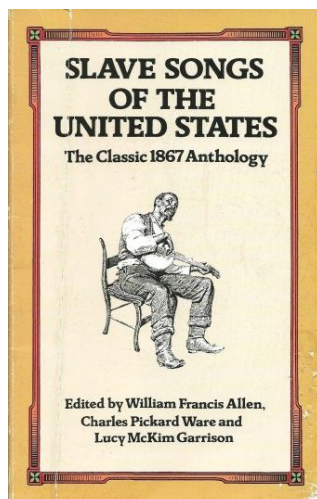


FIGURA 39 – Capa do livro *Slave Songs of the United States*

No contexto das *plantations*, o canto dos africanos e de seus descendentes impressionava por sua diferença e qualidade, levando diversos pesquisadores a elaborarem os primeiros registros durante os séculos XVIII e XIX. O mesmo mecanismo usado por Aires e Araújo Sobrinho foi empregado também pelos colaboradores de Allen, ou seja, a transcrição em partitura a partir da audição imediata e daquilo que ficou guardado na memória. Se, como apontado antes, esse tipo de transcrição já era um desafio na época de Aires, podemos imaginar o esforço que os pesquisadores compilados por Allen tiveram que fazer num período ainda mais distante das inovações musicais que o século XX traria. Proponho duas passagens de Allen que ilustram bem essa questão:

*e o que torna mais difícil desvelar um fio de melodia desta estranha rede é que, tal como pássaros, eles parecem frequentemente atacar sons que não podem ser precisamente representados na escala temperada, assim como abundam os 'glissandos de uma nota à outra, e floreios e cadências em notas não articuladas'. Segundo Miss McKim, 'é difícil expressar todo o caráter das baladas dos negros por meras notas e figuras musicais. Os estranhos floreios produzidos na garganta e o curioso efeito rítmico produzido por vozes individuais soando em intervalos irregulares distintos parecem quase impossíveis de serem anotados, assim como o canto dos pássaros ou os tons de uma harpa eólica.'*¹⁵⁵

¹⁵⁵ ALLEN. *Slave Songs of the United States: The Classic 1867 Anthology*, p. v-vi: and what makes it all the harder to unravel a thread of melody out of this strange network is that, like birds, they seem not infrequently to strike sounds that cannot be percisely represented by the gamut, and abound in "slides from one note to another, and turns and cadences not in articulated notes." "It is difficult", writes Miss McKim, "to express the entire character of these negro ballads by mere musical notes and signs. The odd turns made in the throat, and the curious rhtmic effect produced by single voices chiming in at different

Este seja talvez o melhor retrato possível desta estranha canção. A dificuldade está no tempo, o qual é rápido, apressado e irregular a ponto de ser muito complicado imitá-lo e mesmo impossível representá-lo em notas.¹⁵⁶

Esta última citação refere-se à dificuldade da transcrição do canto número 10 com relação ao ritmo, mas o autor menciona que o problema ocorre em várias outras, particularmente na de número 128, onde foi necessária a utilização de compassos alternados, procedimento de escrita pouco comum no século XIX. A figura a seguir (FIGURA 40) evidencia a dificuldade do pesquisador da época em lidar com a complexidade rítmica da música de origem africana. Enfim, os próprios autores compilados reconhecem a imprecisão de suas transcrições.

128. GOD GOT PLENTY O' ROOM.

God got plenty o' room, got plenty o' room, 'Way in de
kingdom, God got plenty o' room my Je-sus say, 'Way in de
kingdom. 1. Brethren, I have come a - gain, 'Way in de
kingdom, To help you all to pray and sing, 'Way in de kingdom.

[The above is given exactly as it was sung, some of the measures in $\frac{2}{4}$, some in $\frac{3}{4}$, and some in $\frac{4}{4}$ time. The irregularity probably arises from omission of rests, but it seemed a hopeless undertaking to attempt to restore the correct time, and it was thought best to give it in this shape as at any rate a characteristic specimen of negro singing. The song was obtained of a North Carolina negro, who said it came from Virginia.]

FIGURA 40 – Canto 128 da coleção de Allen
Fonte: ALLEN *et al.* *Slave Songs of the United States*, p. 106.

Quantos aos textos dos cantos, também afloram problemas profundos com relação à precisão das transcrições. Vass, pesquisadora pioneira no estudo da cultura banto nos EUA, possivelmente decorrente do fato de ter nascido no Congo e de ser falante de línguas banto, percebeu que muitas alterações destas línguas foram feitas na transposição para o inglês. Ela cita Miles Mark Fisher:

irregular intervals, seem almost impossible to place on the score as the singing of birds or the tones of an Eolian Harp." (tradução minha)

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. viii: "This is perhaps as good a rendering of this strange song as can be given. The difficulty is in the time, which is rapid, hurried and irregular to a degree which is very hard to imitate and impossible to represent in notes." (tradução minha)

As palavras em inglês apresentam tanto erros de transmissão **acidentais** quanto **intencionais**. Às vezes os coletores eram desinformados a respeito dos negros, assim como eram os editores de *Slave Songs of the United States* [...] Um coletor poderia estar exausto e com sono, e seu informante ser indiferente ou capcioso. Não era possível adotar nenhuma ortografia uniforme ou consistente quando os cantos eram coletados de negros com diferentes níveis culturais [...] 'muitos experimentos ortográficos' foram realizados a fim de adequar o tom dos negros às palavras. Um coletor de cantos de escravos, antes da Guerra Civil, achava que os tons ricos, untuosos e guturais dos negros não poderiam ser escritos...¹⁵⁷ (o grifo é meu)

Vass exemplifica várias vezes esse erro “acidental” ou “intencional”. Escolhi, para ilustrar o problema, o seguinte canto:

QUADRO 6
Análise comparativa Inglês / Banto segundo Vass

Como registrado:	Versão Banto sugerida por Vass
Jack t'the rack back	Tshiaka, ngabakana
stickit ball a hack	Tschikuta, mbala, mpaka!
Low ball high ball	Loba hebe
Scallion jack	Sokoloja!

Fonte: VASS. *The Bantu Speaking Heritage of the United States*, p. 78.

Tais adaptações podem ter ocorrido também em algumas expressões que para nós parecem interjeições e que muitas vezes são compreendidas como melismas musicais, tais como “hoo ah hoo!” (CD faixa 18), que Vass aproximou do verbo *kuhuwa* (‘estar quieto’, ‘em paz’, ‘em silêncio’) em sua forma imperativa *huahu* ou *puapu*.

O próprio Allen cita Higginson, que descreve o problema da transcrição do canto africano para o inglês: “as palavras serão apresentadas no dialeto original o tanto

¹⁵⁷ VASS. *The Bantu Speaking Heritage of the United States*, p. 70: “The English words show both accidental and intentional errors of transmissions. Sometimes collectors were uninformed about Negroes, as were the editors of *Slave Songs of the United States* [...] A collector may have been sleepy and exhausted, and his informant careless or deceptive. No uniform or consistent spelling would be possible when the songs were heard from Negroes on different levels of culture [...] In order to fit the tones of Negroes to words, ‘many orthographical experiments’ were performed. A collector of slave songs before the Civil War found that the rich, unctuous and guttural tones of Negroes could not be written.” (tradução minha)

quanto possível. Caso a grafia seja às vezes inconsistente, ou os erros de grafia insuficientes, é porque não pude chegar mais próximo”¹⁵⁸

Outro fator importante a ressaltar é a constante presença de texto religioso relacionado ao hinário protestante, o que é sintomático tendo em vista que o primeiro livro impresso nos EUA foi o *The Whole Book of Psalmes Faithfull Translated into English Metre* (1640).¹⁵⁹ Além disso, foram fundadas inúmeras escolas de canto em toda a extensão do país, que tinham por base justamente o conhecimento deste hinário. Neste sentido, vale comparar as realidades brasileira e estadunidense. Enquanto aqui o ritual católico era realizado em latim (só a partir de 1960 passou a ser utilizada a língua vernácula), nos EUA protestante, todo o culto (inclusive o hinário) estava em língua inglesa. Esse fato pode ter contribuído para a consistente reelaboração, pelos africanos trazidos como escravos, do hinário protestante, cujos cantos posteriormente passaram a receber a denominação de *negro spirituals*.

Em 1755, o reverendo Samuel Davies, segundo Sablosky, comentou sobre a reação dos negros a este hinário:

*Os livros eram bem recebidos, mas especialmente os de salmos e hinos, que lhes permitiam satisfazer sua particular inclinação para a salmodia. Muitos deles passavam a noite em minha cozinha e às vezes, despertando às duas ou três horas da madrugada, uma torrente de harmonia sacra invadia meu quarto, transportando minha mente para o céu. Alguns deles passavam assim a noite inteira.*¹⁶⁰

Sablosky ainda atesta que havia uma certa imposição de que os africanos escravizados e seus descendentes aprendessem o hinário: “eles são assim induzidos a deixar de lado os cantos extravagantes e insensatos, as melodias e cantos de aleluia que compõem.”¹⁶¹ Estes fatos nos auxiliam a compreender o contexto do trabalho de Allen. Sua publicação, de 1867, é, ainda, bastante próxima do término da Guerra Civil (1865) estadunidense e da promulgação da Décima Terceira Emenda da Constituição (1865), que proibia a escravidão em toda a nação.

¹⁵⁸ ALLEN. *Slave Songs of the United States: The Classic 1867 Anthology*, p. xxi: “the words will be given as nearly as possible, in the original dialect; and if the spelling seems sometimes inconsistent, or the misspelling insufficient, it is because I could get no nearer”. (tradução minha)

¹⁵⁹ SABLOSKY. *A música norte-americana*, p. 15.

¹⁶⁰ SABLOSKY. *A música norte-americana*, p. 41.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 41. É interessante observar aqui a ingenuidade do colonizador perante a cultura africana, pois como acreditavam que esta era “primitiva”, sequer perceberam o potencial que ela possuía de reelaboração e reconstrução. Hoje não há como falar da cultura estadunidense sem associá-la ao africano. O mesmo aconteceu no Brasil.

Além disso, a situação do africano escravizado nos EUA trazia-lhe grandes desafios. Segundo Bastide, ocorreu uma aproximação entre as religiões africanas e protestantes, sobretudo aquelas ligadas ao princípio de Renovação (pentecostais), onde, por exemplo, o transe (africano) pôde ser reelaborado, assumindo novos sentidos.¹⁶² Possivelmente, isso possibilitou aos africanos escravizados e seus descendentes a incorporação e reinterpretação do hinário protestante à sua cultura: “assim, tudo nos leva a definir o protestanismo negro como uma expressão *sui generis*, que guarda assim mesmo alguma coisa da África.”¹⁶³

Muito embora todos esses aspectos dificultem a busca de traços mais evidenciados da cultura africana nesta publicação, ainda assim é possível perceber alguns elementos, principalmente por meio da comparação do trabalho de Allen com as gravações de Lomax, que demonstram que o documento não é completamente desprovido de confiabilidade. Tais elementos são a presença de pentatônica, os ritmos sincopados (a síncope como elemento da cultura africana foi atestada por diversos autores), e até algumas tímidas representações da “blue note”.

Segue a listagem dos 136 cantos, extraída da publicação (FIGURA 41):

¹⁶² BASTIDE. *As américas negras*, p. 149-150.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 152.

CONTENTS.

	PAGE.
Introduction.....	i-xxviii
Directions for Singing.....	xiii
PART I.	
South-Eastern Slave States, including South Carolina, Georgia and the Sea Islands..... 1-41	
1 Holi, Jordan, roll. <i>Port Royal Island, South Carolina. C. P. W. Variation, L. McK. G.</i>	1
2 Jehovah, Hallelujah. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	2
3 Light from Heaven to-day. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	3
4 Blow your trumpet, Gabriel. <i>Port Royal Island. C. P. W. Variation, Mr. Reuben Tomlinson. Second version, Charleston. Mrs. C. J. Bowen.</i>	4
5 Prizes, number. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	4
6 Wreath on, Jacob. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	4
7 The Lousanna Valley. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	4
8 I can't stay without. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	5
9 Poor Boy. <i>Port Royal Island. C. P. W. Variation, L. McK. G.</i>	5
10 The Trouble of the World. <i>Port Royal Island. C. P. W. Variation, Savannah. Mr. Arthur L. Ware.</i>	7
11 There's a meeting here to-night. <i>Port Royal Island. C. P. W. Second version, Charleston. Mrs. Bowen.</i>	8
12 I and Satan had a race. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	9
13 Hold your light. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	9
14 Happy Morning. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	9
15 No man can hinder me. <i>Port Royal Island. L. McK. G. Second version, C. P. W.</i>	10
16 Lord, remember me. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
17 Not weary yet. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
18 Religion so sweet. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
19 Hunting for the Lord. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
20 Go in the wilderness. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
21 Tell my Jesus "Morning." <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
22 The Graveyard. <i>Port Royal Island. C. P. W. Variation, W. F. A.</i>	10
23 John, John, of the Holy Order. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
24 I saw the beam in my sister's eye. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
25 Hunting for a city. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
26 Give me silver. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
27 Lay this body down. <i>Port Royal Island. C. P. W. Variation, Lt.-Col. C. T. Trowbridge.</i>	10
28 Heaven bell ringing. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
29 Blue 'em. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10
30 Rain fall and wet Becca Lawton. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	10

CONTENTS.

	PAGE.
PART II.	
Northern Seaboard Slave States, including Delaware, Maryland, Virginia, and North Carolina..... 11-19	
83 Wake up, Jacob. <i>Delaware. Miss Mary McKim.</i>	11
84 On to Glory. <i>Maryland. Dr. W. A. Hammond.</i>	11
85 First View. <i>Maryland. Dr. W. A. Hammond.</i>	11
86 Back along, John. <i>Maryland. Dr. W. A. Hammond.</i>	11
87 Round the corn, Sally. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
88 Jordan's Mills. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
89 Sabbath has no end. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
90 I don't feel weary. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
91 The Hypocrite and the Conscience. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
92 O about away. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
93 Our the Crowing. <i>Virginia. Capt. Rogers. Variation, Augusta, Georgia.</i>	11
94 Rock of my soul. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
95 We will march thro' the valley. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
96 What a trying time. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
97 Almost Over. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
98 Don't be weary, traveller. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
99 Let God's saints come in. <i>Virginia. W. F. A.</i>	11
100 The Golden Altar. <i>North Carolina. Capt. G. S. Barton.</i>	11
101 The Winter. <i>North Carolina. Capt. G. S. Barton.</i>	11
102 The Heaven Bell. <i>North Carolina. Capt. G. S. Barton.</i>	11
PART III.	
Inland Slave States, including Tennessee, Arkansas, and the Mississippi River..... 21-29	
103 The Gold Band. <i>Nashville, Tennessee. Mr. G. A. Allan.</i>	21
104 The Good Old Way. <i>Nashville. Mr. G. H. Allan.</i>	21
105 I'm going home. <i>Nashville. Mr. G. H. Allan.</i>	21
106 Slaves won't die no more. <i>Nashville. Mr. G. H. Allan.</i>	21
107 Brother, guide me home. <i>Memphis, Tennessee. W. F. A.</i>	21
108 Little children, then won't you be dead? <i>Benton, Arkansas. W. F. A.</i>	21
109 Charleston Gals. <i>Five Bluff, Arkansas. Mr. E. J. Snow.</i>	21
110 Tom, sigeer, tom. <i>Five Bluff. Mr. E. J. Snow.</i>	21
111 I'm gwine to Albany. <i>Mississippi River. Dr. W. A. Hammond.</i>	21
PART IV.	
Gulf States, including Florida and Louisiana: Miscellaneous..... 31-113	
112 My Father, how long? <i>Florida. Mr. G. H. Allan.</i>	31
113 I'm in trouble. <i>Florida. Lt.-Col. W. L. Apthorp.</i>	31
114 O Daniel. <i>Florida. Lt.-Col. W. L. Apthorp.</i>	31
115 O brother, don't get weary. <i>Florida. Lt.-Col. W. L. Apthorp.</i>	31
116 I want to join the band. <i>Florida. Lt.-Col. W. L. Apthorp.</i>	31
117 Jacob's Ladder. <i>Florida. Lt.-Col. W. L. Apthorp.</i>	31
118 Pray on. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
119 Good news, Member. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31

CONTENTS.

	PAGE.
30 Bound to go. <i>Port Royal Island. C. P. W. Second version, W. F. A.</i>	31
31 Michael row the boat ashore. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
32 Sail, O believer. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
33 Rock of Jubilee. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
34 Stars begin to fall. <i>Probably from Edisto Island. C. P. W.</i>	31
35 King Emanuel. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
36 Istany's Camp Adm. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
37 Give us the world. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
38 Jesus on the Waterside. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
39 I wish I been dere. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
40 Build a house in Paradise. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
41 I know when I'm going home. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
42 I'm a trouble in de mind. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
43 Travel on. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
44 Archaeng, open the door. <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
45 My body rock long levee. <i>Port Royal Island. W. F. A. Second Version, Mr. R. G.</i>	31
46 Bell da ring. <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
47 Pray all de member. <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
48 Turn sloner, turn O. <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
49 My army cross over. <i>Port Royal Island. W. F. A. Second Version, Col. Higginson's regiment. Lt.-Col. Trowbridge.</i>	31
50 Join the angel band. <i>Port Royal Island. W. F. A. Variation. Charleston. Mrs. Bowen.</i>	31
51 I and Satan had a race. <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
52 Shall I die? <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
53 When we do meet again. <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
54 The White Marble Stone. <i>Port Royal Island. W. F. A. Second Version, C. P. W.</i>	31
55 I can't stand the fire. <i>Port Royal Island. W. F. A. Second Version, C. P. W.</i>	31
56 Meet, O Lord. <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
57 Wait, Mr. Madright. <i>Port Royal Island. W. F. A.</i>	31
58 Early in the morning. <i>Col. Higginson's regiment. Capt. J. S. Rogers. Variation, Lt.-Col. Trowbridge.</i>	31
59 I and Mary. <i>Col. Higginson's regiment. Capt. J. S. Rogers. Second Version, Mr. H. G. Spaulding.</i>	31
60 No more rain fall the wet you. <i>Col. Higginson's regiment. Capt. J. S. Rogers.</i>	31
61 I want to go home. <i>Col. Higginson's regiment. Lt.-Col. Trowbridge.</i>	31
62 Good-bye, brother. <i>Col. Higginson's regiment. Capt. Rogers.</i>	31
63 Fire ye wall. <i>Col. Higginson's regiment. Capt. Rogers. Church, Lt.-Col. Trowbridge.</i>	31
64 Many thousand go. <i>Col. Higginson's regiment. Lt.-Col. Trowbridge.</i>	31
65 Brother Moses gone. <i>Col. Higginson's regiment. Lt.-Col. Trowbridge.</i>	31
66 The Six-lick Book. <i>Mr. Isaac O'Donnell.</i>	31
67 Some Valiant Soldier. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
68 Hallelu, Hallelu. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
69 Children do linger. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	31
70 Good-bye, Charleston, S. C. Mrs. Bowen.	31
71 Lord, make me more patient. <i>Charleston. Mrs. Bowen.</i>	31
72 The Resurrection Morn. <i>Charleston. Mrs. Bowen.</i>	31
73 Nobody knows the trouble I've had. <i>Charleston. W. F. A.</i>	31
74 Who is on the Lord's side. <i>Augusta, Georgia. W. F. A.</i>	31
75 Hold out to the end. <i>Augusta. W. F. A.</i>	31
76 Come go with me. <i>Augusta. W. F. A.</i>	31
77 Every hour in the day. <i>Augusta. W. F. A.</i>	31
78 In the mansion above. <i>Augusta. W. F. A.</i>	31
79 Shout on, children. <i>Augusta. W. F. A.</i>	31
80 Jesus, won't you come by-and-by? <i>Savannah, Georgia. Mr. A. L. Ware.</i>	31
81 Heave away. <i>Savannah. Mr. Kane O'Donnell.</i>	31

CONTENTS.

	PAGE.
100 I want to die Miss Lazarus die. <i>Port Royal Island. Mrs. T. E. Baggett.</i>	100
101 Away down in Sabary. <i>Georgia. Lt.-Col. Trowbridge.</i>	100
102 This is the trouble of the world. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	100
103 Lean on the Lord's side. <i>Port Royal Island. C. P. W.</i>	100
104 These are all my Father's children. <i>North Carolina. C. P. W.</i>	100
105 The Old Ship of Zion. <i>Maryland. Dr. Hammond. (Second version). North Carolina.</i>	100
106 Come along, Moses. <i>North Carolina. Mrs. Horace James.</i>	100
107 The Social Band. <i>North Carolina. Mrs. Horace James.</i>	100
108 God got plenty of room. <i>North Carolina. C. P. W.</i>	100
109 You must be pure and holy. <i>Albany, New York. Mr. W. A. Baker.</i>	100
110 Belle Layette. <i>Louisiana.</i>	100
111 Home. <i>Louisiana.</i>	100
112 Aurora Brudaire. <i>Louisiana.</i>	100
113 Caroline. <i>Louisiana.</i>	100
114 Callida. <i>Louisiana.</i>	100
115 Lolotte. <i>Louisiana.</i>	100
116 Mouton Babin. <i>Louisiana.</i>	100
117 Deveron's Nore. <i>Louisiana.</i>	100

FIGURA 41 – Lista dos cantos da publicação de Allen
 Fonte: ALLEN et al. *Slave Songs of the United States*, p. xxxix-xlii.

Coleção Alan Lomax

Este documento é um CD que intitula-se *Negro work songs and calls*, e foi editado pelo Archive of Folk Culture da Library of Congress (FIGURA 42).

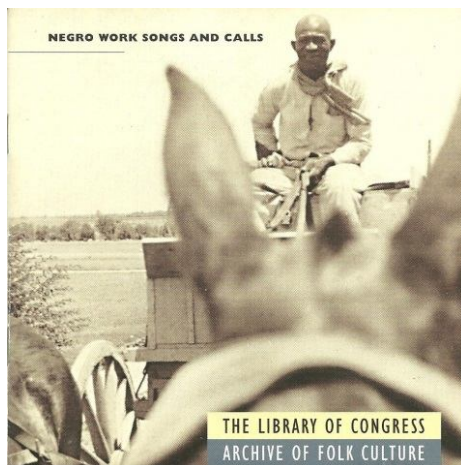


FIGURA 42 – Capa do CD *Negro Work Songs and Calls*

Este documento possui, como dissemos no capítulo dois, 19 cantos registrados por Lomax no Sul dos Estados Unidos, entre 1933 e 1939. Apenas um dos cantos, o de número 15, proveniente das ilhas Bahamas, não será incluído nas minhas considerações. As outras localidades são os estados do Texas¹⁶⁴, Mississipi, Arkansas, Tennessee e Virgínia.

Essas gravações foram produzidas com a mesma direção de pensamento com que Luiz Heitor procedeu às suas viagens. Ambos os pesquisadores produziram uma documentação de extrema importância, construindo os mais importantes acervos de música popular/folclórica do Brasil e dos EUA, hoje localizados respectivamente no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e no American Folklife Center da Library of Congress.

Em contraste com a publicação de Allen, o material coletado por Lomax pôde se valer de um importante recurso tecnológico, a gravação fonográfica, inventada por Thomas Edison em 1877, dez anos depois da publicação de *Slave Songs of United States*.

¹⁶⁴ Atualmente, não se considera que o estado do Texas integre a região sul dos EUA. Entretanto, o estado – cuja indexação foi tardia, apenas em 1845 –, por ter pertencido inicialmente ao México e posteriormente ter sido uma república independente, acabou também recebendo muitos africanos ou descendentes que fugiam para ali. Além disso, a gravação de Lomax, nos anos 30 do século XX, foi realizada apenas com netos e filhos dos africanos escravizados da região sul.

Contudo, para além de apenas uma questão tecnológica, vemos que Lomax e seu pai, John Lomax, acreditavam que tal metodologia de registro traria uma imagem sonora mais confiável dos cantos que iriam registrar em todos os EUA. Segundo White,

*Os afro-americanos entrevistados e gravados pelos Lomax em sua 'máquina portátil de gravação elétrica de som', como John Lomax a chamava – em sua viagem de 1933 a máquina pesava cerca de 160kg –, eram filhos e netos de escravos. Diferentemente dos pesquisadores anteriores, cujas transcrições dependiam da habilidade e do julgamento do transcritor, os Lomax confiavam na tecnologia para assegurar o que acreditavam ser o imediado material original. Após uma viagem de campo, John Lomax descreveu as 150 músicas com as quais retornou como 'fotografias sonoras das canções dos negros, interpretadas em seu próprio elemento, sem limitações, sem influências e direcionamentos de ninguém com noções próprias de como as músicas deveriam ser interpretadas.'*¹⁶⁵

Os Lomax, alinhados com os movimentos de pesquisa de sua época, visavam a construção de um ideário de elementos retirados das manifestações populares, que poderiam de alguma forma sustentar uma cultura nacional. Entretanto, como foi criticado no capítulo anterior com relação às gravações realizadas por Luiz Heitor, tal recurso é apenas uma representação bastante reduzida de tais manifestações. O próprio Lomax descreve que precisou, em certos casos, teatralizar a situação de trabalho, indo de encontro com o descrito acima na citação: "interpretadas em seu próprio elemento". Da mesma maneira que Luiz Heitor, ele diversas vezes interrompe o cantor (CD faixa 19) e em outras estimula-o verbalmente a continuar cantando. Somam-se, ainda, os problemas técnicos, tais como a velocidade das rotações e as decisões finais de edição, inclusive com utilização de *fade out* (CD faixa 20). Neste sentido, o contínuo como constitutivo do cantar parece na moldura proposta por Lomax. A importância do contínuo é também atestada por White, quando nos traz a fala de Whitelaw Reid:

quase certamente não deixou de perceber o complexo colóquio rítmico entre o vocalista principal e a base, mas sim as variadas formas de embelezamento vocal. Ele falhou também em apreciar o aspecto cíclico, ao invés do linear, da

¹⁶⁵ WHITE. *The sound of Slavery*, p. 21: "The African Americans whom the Lomaxes auditioned and ten recorded on what John Lomax called their "portable-machine for electrical sound-recording" – on the 1933 trip the machine weighed 350 pounds – were the children and grandchildren of slave. Unlike earlier collectors, whose transcriptions of performances depend on the transcriber's skill and judgment, the Lomaxes relied on technology to secure what they believed was the unmediated original. After one field trip, John Lomax described the 150 tunes with which he had returned as "sound photographs of Negro songs, rendered in their own element, unrestrained, uninfluenced and undirected by anyone who has had his own notions of how the songs should be rendered." (tradução minha)

forma. O canto dos ex-escravos não continuava até a música acabar, como na prática ocidental, mas até que os cantores tivessem terminado.¹⁶⁶

Não obstante as críticas, alguns traços marcantes do cantar africano estão presentes na coleção de Lomax, da mesma forma que nos vissungos de Luiz Heitor. É visível a presença de cantos para diversas situações do cotidiano, sobretudo aquelas que marcam o percurso do dia, tais como chamar pelo almoço ou pelo pôr do sol (final do trabalho), e a utilização do canto para imprimir ritmo ao trabalho. Adicionalmente, há a utilização do canto responsorial, evidenciado, inclusive, pelo título *Work Songs and Calls* do CD pesquisado, de onde a palavra "calls", que significa "chamados", indica essa relação dialógica. E ainda há o consistente emprego dos materiais musicais já consagradamente atribuídos à presença africana nos EUA: as pentatônicas, as *blue notes* e as síncopes.

Segue abaixo a listagem dos cantos do CD (FIGURA 43):

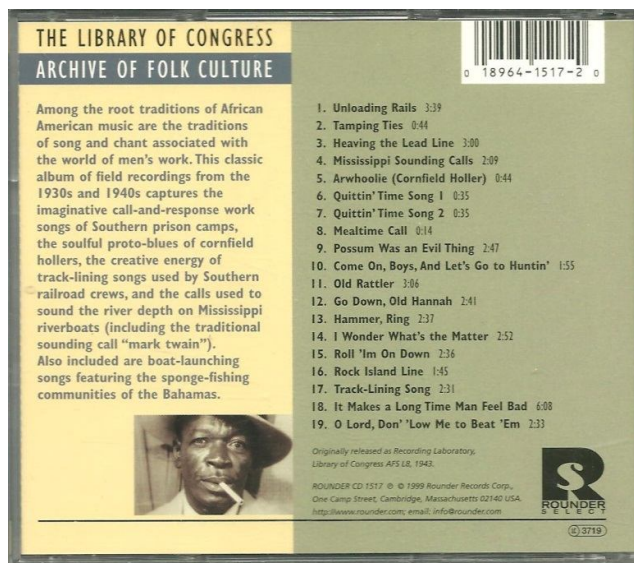




FIGURA 43 – Contracapa do CD *Negro Work Songs and Calls*

Considerações a partir da análise dos documentos

Como já havíamos mencionado, uma comparação paralela do material de Allen e Lomax é uma proposta de difícil realização. Por exemplo, nenhum dos textos dos cantos

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 21: "almost certainly missed not the complex rhythmic colloquy between lead singer and basers, but the various forms of vocal embellishment. He failed too to appreciate that cyclical rather than linear in form, the ex-slaves singing continued not, as in Wester practice, until the song had finished, but until the singers had finished." (tradução minha)

de Allen e Lomax se alinham com o mesmo grau de coincidência que encontramos entre alguns exemplos de Aires e de Luiz Heitor. Entretanto, após inúmeras leituras e escutas da documentação estadunidense, percebi que poderia construir alguns paralelos interessantes.

Um deles é justamente a verificação, nas duas coleções, do emprego dos três elementos musicais mencionados: a pentatônica, a blue note e as síncopes. Construí tabelas para a verificação desse fato (QUADROS 7 e 8). A presença das pentatônicas está indicada com "M" para a pentatônica maior e "m" para a menor. A pentatônica foi indicada mesmo nas vezes em que ela percorre apenas um fragmento do canto. A presença da síncope é indicada de forma explícita. A única ressalva é uma opção metodológica: resolvi não considerar como síncope os ritmos do tipo , e variantes como , pois parecem decorrer do típico e enfático ataque vocal – que levou alguns autores a conjecturar sobre a influência da música árabe –, tão comum no canto de origem africana. Ou seja, os entendi como ornamentos. Esses ritmos acontecem inúmeras vezes na publicação de Allen e na faixa 10 do CD gravado por Lomax. A presença da Blue Note foi indicada independentemente do intervalo escalar que ela ocupa. Primeiro segue o quadro analítico relativo ao trabalho de Allen (QUADRO 7):

QUADRO 7
Pentatônica, *Blue Note* e Síncope nos cantos de *Slave Songs of the United States*

Allen	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Pentatônica	M	não	M	não	M	não	m	M	m	não	não	não	não	M	M
Blue Note	sim	não	não	sim	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não
Síncope	não	não	sim	sim	não	não	sim	não	não	não	sim	sim	não	sim	não

Allen	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Pentatônica	não	m	m	M	M	não	M	não	M	não	m	M	M	M	M
Blue Note	não	não	não	não	não	sim	não	não	não	não	não	não	não	não	não
Síncope	sim	sim	não	não	não	sim	não	não	não	sim	não	não	sim	não	não

Allen	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
Pentatônica	M	M	M	não	M	não	m	M	não	não	M	não	m	M	m
Blue Note	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não
Síncope	sim	sim	não	sim	não	não	sim	não	sim	não	sim	não	sim	não	sim

Allen	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Pentatônica	M	M	não	não	não	M	não	não	M	não	M	M	M	M	M
Blue Note	não	não	não	não	não	não	não	não	sim	não	não	não	não	não	não
Síncope	sim	não	não	sim	não	não	sim	não	não	não	não	sim	sim	não	não

Allen	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75
Pentatônica	não	M	M	M	não	M	não	não	M	não	não	não	não	M	M
Blue Note	não	não	não	não	não	não	não	sim	sim	não	sim	sim	sim	não	não
Síncope	não	sim	não	não	não	sim	sim	não	não	sim	não	não	não	sim	não

Allen	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
Pentatônica	M	não	m	M	não	m	M	M	M	não	M	não	não	M	M
Blue Note	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	sim	não	sim	não
Síncope	sim	não	sim	não	sim	não	não	não	não	não	não	sim	não	sim	não

Allen	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104
Pentatônica	m	não	M / m	não	não	M	M	m	não	não	não	não	M	M
Blue Note	sim	sim	sim	não	não	não	sim	sim	não	não	não	não	não	não
Síncope	não	não	sim	não	não	não	não	não	não	não	sim	não	não	não

Allen	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118
Pentatônica	M	não	não	M	não	M	m	M	não	não	M	M	não	m
Blue Note	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não	não
Síncope	sim	não	não	não	não	sim	não	não	não	sim	não	não	não	sim

Allen	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132
Pentatônica	M	M	não	m	m	não	M	não	M	M	M	não	não	não
Blue Note	não	não	não	não	não	sim	não	não	não	não	não	não	não	não
Síncope	sim	não	não	sim	sim	sim	não	não	não	sim	sim	não	sim	sim

Allen	133	134	135	136
Pentatônica	não	não	não	não
Blue Note	não	não	não	não
Síncope	sim	não	não	sim

Destaco aqui o canto 93, onde os três elementos musicais avaliados estão presentes (FIGURA 44):

93. O'ER THE CROSSING.

1. Bendin' knees a - ach - in', Body racked wid pain, I
 wish I was a child of God, I'd git home bime - by.
 Keep prayin', I do believe We're a long time waggin' o' de
 crossin'; Keep prayin', I do believe We'll git home to heaven bime-bye.

Annotations: Pentatônica, Blue Note, Síncope

FIGURA 44 – Canto 93 da coleção de Allen
 Fonte: ALLEN *et al. Slave Songs of the United States*, p. 72.

Allen também propõe, sob este mesmo número, a seguinte variante, que utiliza exclusivamente pentatônica menor (FIGURA 45):

[This “infinitely quaint description of the length of the heavenly road,” as Col. Higginson styles it, is one of the most peculiar and wide-spread of the spirituals. It was sung as given above in Caroline Co., Virginia, and probably spread southward from this State, variously modified in different localities. “My body rock ‘long fever,” (No. 45.) would hardly be recognised as the same, either by words or tune, and yet it is almost certainly the same, as is shown by the following, sung in Augusta, Georgia, which has some of the words of the present song, adapted to a tune which is unmistakably identical with No. 45.]

O yonder's my ole mother, Been a-waggin' at de hill so long ; I
 really do believe she's a child of God, She'll git home to heav'n bime-bye.

[We regret we have not the air of the Nashville variation, “ My Lord called Daniel.”]

FIGURA 45 – Canto 93 (variante) de Allen
 Fonte: ALLEN *et al. Slave Songs of the United States*, p. 72.

No quadro analítico dos fonogramas de Lomax (QUADRO 8), utilizo a mesma simbologia, só que a síncope só pôde ser avaliada nos cantos que contêm uma rítmica mais regular.

QUADRO 8

Pentatônica, *Blue Note* e Síncope nos cantos de *Negro Work Songs and Calls*

Lomax	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Pentatônica	M	M e m	M	M	m	m	m	M e m	m	M	M	M	m	m
Blue Note	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Síncope	-	sim	-	-	-	-	-	-	não	não	sim	-	sim	-

Lomax	16	17	18	19
Pentatônica	M	M	M	m
Blue Note	sim	sim	sim	sim
Síncope	sim	sim	sim	-

Para ilustrar o trabalho de Lomax, selecionei o canto 11, "Old Rattler" (CD faixa 21), que contém os três elementos musicais avaliados, e para o qual proponho uma simplificada transcrição da 2ª e 3ª estrofes (CD faixa 21, entre 0'19" e 0'40") para evidenciá-los (FIGURA 46)¹⁶⁷:

S = ritmo sincopado
B = Blue Note

Pentatônica

Oh, he went right through the corn. He-re, Rat - tler, he - re he-re. I
heard old horn blow. He - re, Rat - tler, here. Go and get the dog man.
He - re, Rat - tler, he - re. Go and get the dog man. He - re, Rat - tler, here.

FIGURA 46 – Trecho de "Old Rattler" da coleção de Lomax

Na tabela a seguir (TABELA 1), apresento as estatísticas dessa investigação:

¹⁶⁷ Simplificada porque só a linha de um cantor, dos 3 que participam do fonograma, foi transcrita, e porque outros detalhes, como os glissandos, foram omitidos.

TABELA 1

Pentatônica, *Blue Note* e Síncope em Allen e Lomax

Coleção	Total de cantos avaliados	Pentatônicas	Blue Note	Síncope
Allen	136	77 (56,6%)	17 (12,5%)	50 (36,8%)
Lomax	18	18 (100%)	18 (100%)	6 (33,3%)

Como se pode perceber, há presença de pentatônicas e *blue notes* em todos os fonogramas da coleção de Lomax que avaliamos. No documento editado por Allen, o uso de pentatônicas não é total, mas é marcante, e a *blue note* está presente de forma incipiente, como era de se esperar de acordo com as críticas que já realizamos quanto ao método de transcrição de sua época. Por outro lado, as duas formas da pentatônica, Maior e Menor, percorrem os dois documentos e a instabilidade da chamada *blue note* comumente é obtida por meio desse contraste, representado principalmente pelo embate evidente das terça maior e menor. Camara nos auxilia:

Elas surgiram do embate entre a cultura musical dos negros escravos americanos – oriundos, principalmente, do oeste da África – com os instrumentos temperados europeus. Não encontrando as notas desejadas, esses escravos desenvolveram uma série de técnicas instrumentais para obtê-las ou pelo menos sugerir-las: glissandos, bends, acciaccaturas, dentre outras. Esses recursos, entretanto, nem sempre permitem o delineamento preciso das notas almejadas, o que exige que o conceito de blue note seja estendido e entendido como um “borrão” de notas, um espaço contínuo entre duas alturas do sistema temperado.¹⁶⁸

Confirmando essa adaptação do material escalar de origem africana ao instrumental europeu, citamos dois trechos de Sablosky:

Os tambores não eram vistos com bons olhos pelos senhores: podiam esquentar o sangue e incitar à rebelião. Esses senhores, não deixaram, no entanto, de perceber as tendências musicais de seus escravos, utilizando-as em seu próprio proveito. O tocador de rabeça negro foi figura familiar nos bailes dos séculos XVII e XVIII, nas casas das plantations, nos estabelecimentos de fronteira, nas mansões de Williamsburg e até no Norte.¹⁶⁹

Passada a guerra, à medida que iam conquistando terreno no mundo do entretenimento, os artistas negros vieram a infundir seu sabor próprio à música de banjo dos minstrels de cara pintada. E à medida que mais e mais músicos negros recorriam ao instrumentos europeus, o piano foi tomando o lugar da banda de minstrel.¹⁷⁰

¹⁶⁸ CAMARA. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*, p. 177-178.

¹⁶⁹ SABLOSKY. *A música norte-americana*, p. 41.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 92. *Minstral*, segundo este autor é uma pantomima que, tornou-se comum a a partir de 1820, onde inicialmente brancos pintavam o rosto de negro e valiam-se de seus cantos de *plantations*,

Sabe-se que muitos outros universos culturais utilizam a pentatônica, mas seu emprego na cultura estadunidense como um todo, ainda em sua música popular contemporânea (*rock, pop, jazz, etc.*), incluindo o bastante característico uso *da blue note*, me faz pensar que estes elementos musicais, verificados desde Allen e decorrentes da presença africana, são constitutivos da memória sonora deste país. Essa verificação, aproxima, mais do que se poderia esperar, os documentos estadunidenses.

Outro aspecto, que percebi após diversas leituras e escutas do material estadunidense – e que permite a construção de mais um paralelo entre os dois documentos –, foi a presença do movimento melódico descendente, sobretudo como marca da palavra inglesa para *Deus*, e suas variações: *Lord, Lawd, Lawdy, God*.¹⁷¹ Além disso, as expressões vocativas, presentes no material de Luiz Heitor, na maioria das vezes executadas em linha descendente, de alguma forma se assemelham a muitos melismas, porém mais curtos, associados às palavras *Lord, Lawd* ou *God*. Levantei, então, a possibilidade de que este poderia ser um traço comum a ambos os universos e construí mais dois quadros (QUADROS 9 e 10) para conferir a frequência deste movimento sonoro nos registros de Allen e Lomax.

Entretanto, durante a realização dessa tarefa, percebi que, muito embora a presença do perfil descendente fosse notável, ainda mais marcante foi a percepção de um aspecto rítmico: apenas 6 aparições, nas duas coleções, da palavra *Lord* (ou *Lawd*, ou *Lawdy* ou *God*) tinham duração mais curta que as sílabas que a circundam. Na maioria dos casos ela é entoada com a mesma duração ou mais longa, conferindo-lhe destaque.

Primeiro apresento o quadro analítico do documento de Allen (QUADRO 9). O “x” representa a palavra “*Lord*” (e variantes) e os hífens as sílabas próximas (anterior e posterior), posicionados em sua relação de altura (*pitch*) com o “x”. Quando a palavra “*Lord*” (e variantes) inicia ou termina uma frase – o que, em geral, é claramente identificável pelo uso de pausas ou barras duplas (incluindo *ritornellos*) –, indico com hífens as duas sílabas precedentes ou posteriores, conforme o caso. As pausas foram consideradas para a avaliação das durações. A classificação “longa” significa que a palavra “*Lord*” (e variantes) dura mais tempo que ambas as sílabas comparadas e a

ironizando tipos cotidianos, e cujo acompanhamento era realizado por negros, ao banjo, rabeca e pandeiro. Paulatinamente, os negros assumiram a pantomima. p. 45, 47 e 91.

¹⁷¹ O uso desse tipo de variação também foi encontrado nos documentos de Aires e Luiz Heitor, com a palavra *Anganzambe*, como anteriormente mencionado.

classificação "igual" significa que ela tem a mesma duração que pelo menos uma das duas sílabas comparadas. "Média" indica que uma sílaba é mais longa que "x" e a outra mais curta. Nos casos com * há uso de melisma na palavra *Lord* (e variantes). Para o cômputo da duração, os ritmos no melisma foram todos somados. Na linha da métrica, "1º pulso" indica que a palavra *Lord* (e variantes) ocorre na *tesis*; "forte" denomina que ela acontece num tempo forte diferente do 1º pulso; "fraco" se refere à presença dela no contratempo e "síncope" ao seu acontecimento na própria síncope¹⁷².

QUADRO 9
A palavra *Lord* (e variantes) nos cantos de *Slave Songs of the United States*

Allen	1	2	2	5	5	5	6	7	8	15	15	15
Perfil	- x -	- x -	x - -	- x -	- - x	- x -	- x -	- - x	- - x	- x -	- x -	- x -
Métrica	síncope	1º pulso	1º pulso	forte	forte	forte	forte	forte	forte	1º pulso	1º pulso	1º pulso
Duração	longa	igual	igual	longa	igual	longa	igual	igual	igual	longa	longa	longa

Allen	18	18	19	19	19	19	19	22*	27	27	27	28
Perfil	- - x	- - x	- - x	- - x	x - -	- x -	- - x	x -	x - -	- x	- x -	- x
Métrica	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	forte	1º pulso	forte	1º pulso	forte	forte	forte
Duração	longa	longa	longa	longa	igual	longa	longa	igual	igual	igual	igual	longa

Allen	30	30	30	30	33	33	34	41	41	41	42	45
Perfil	- - x	- - x	- - x	- - x	- x -	- x	- x -	- - x	x -	- - x	- x	- - x
Métrica	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	forte	forte	forte	1º pulso	1º pulso	1º pulso	forte	1º pulso
Duração	longa	longa	longa	longa	média	média	igual	longa	igual	longa	igual	longa

Allen	45	46	47	47	47	47	47	47	55*	56	57
Perfil	- - x	- - x	- x	x -	- x	- -	x - -	x -	- x	- x	- -
Métrica	1º pulso	forte	forte	forte	forte	forte	forte	forte	forte	forte	síncope
Duração	longa	longa	igual	longa	igual	longa	igual	longa	igual	igual	longa

¹⁷² Devido a dificuldade de alinhamento do texto com a partitura, utilizei, nessa investigação, apenas os textos já alinhados com a pauta, ou seja, as estrofes adicionais foram desconsideradas.

Allen	62	62	63	63	63	67	67	71	71	71	74	74
Perfil	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	x - -	x -	x -	- x -	- x -
Métrica	forte	forte	forte	forte	forte	forte	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso
Duração	igual	igual	igual	igual	igual	igual	longa	longa	igual	longa	longa	longa

Allen	74	75	75	75	75	75	78	78	79	79	79	79
Perfil	- - x	x - -	- x -	x - -	x - -	x - -	- - x	- - x	- x -	- x -	- x -	- x -
Métrica	1º pulso	1º pulso	forte	1º pulso	1º pulso	1º pulso	forte	forte	forte	forte	forte	forte
Duração	longa	longa	igual	igual	longa	igual	igual	longa	igual	igual	igual	longa

Allen	80	80	81	83	83	83	84	91	93*	93*	97	97*
Perfil	- x -	x - -	- x -	x - -	x - -	- x -	- - x	- - x	- x -	- x -	- x -	- x -
Métrica	forte	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	forte	forte	forte	1º pulso	1º pulso
Duração	longa	igual	longa	longa	longa	longa	longa	igual	longa	longa	longa	longa

Allen	97	97*	99	99	99	99	100	101	104	105	105	113
Perfil	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -
Métrica	1º pulso	1º pulso	fraco	1º pulso	fraco	fraco	1º pulso	forte	forte	forte	forte	forte
Duração	igual	igual	igual	igual	igual	igual	longa	longa	igual	igual	igual	média

Allen	113	114	114	114	115	117	117	123	123	125	126	126
Perfil	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	x - -	x - -	- x -	- x -	- x -
Métrica	forte	forte	forte	forte	1º pulso	forte	1º pulso	1º pulso	1º pulso	forte	1º pulso	forte
Duração	longa	média	média	média	longa	longa	longa	longa	igual	igual	longa	longa

Allen	126	126	128	128	129	129	129	129	129
Perfil	- x -	- x -	x - -	x - -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -
Métrica	forte	1º pulso	1º pulso	1º pulso	1º pulso	forte	1º pulso	forte	forte
Duração	longa	longa	igual	igual	igual	longa	igual	longa	igual

Aqui ilustro o documento de Allen com o canto 45 (FIGURA 47), onde a palavra *Lord* fecha tanto a versão principal¹⁷³ como a variante em figuração descendente:

45. MY BODY ROCK 'LONG FEVER.

1. Wai', my brudder, * bet-ter true believe, † Better true be long time
get o-ver cross-es; Wai', my sis-ter, bet-ter true be-lieve, An' 'e
get up to heaven at last. O my bo-dy rock 'long fev-er, O!
wid a pain in 'e head! I wish I been to de
king-dom, to sit a-long side o' my Lord!

2 By de help ob de Lord we rise up again,
O do Lord he comfort de sinner:
By de help ob de Lord we rise up again,
An' we'll got to heaven at last.

* All de member. † Long time seeker 'gin to believe.

Variation.

O my body's rucked wid de fe-ve-er, My head ruck'd wid de
pain I hab, I wish I was in de king-do-om, A-
set-tin' on de side ob de Lordl.

[This is one of the most striking of the Port Royal spirituals, and is shown by a comparison with No. 93 to be one of the most widely spread of all the African hymns. It is hard to explain every word of the introduction, but "long time get over crosses" is of course the "long time waggin' o' er de crossin'" of the Virginia lynn.]

FIGURA 47 – Canto 45 da coleção de Allen

O quadro referente ao documento de Lomax (QUADRO 10) obedece à mesma metodologia, com a diferença de que a métrica só foi medida nos cantos de rítmica evidentemente regular: a indicação "livre", portanto, denomina uma abordagem mais *ad libitum* das durações. Outro detalhe é que algumas vezes duas alturas ocorrem isoladas, rodeadas por pausas consideráveis. E, além disso, agora aparecem complexos melismas (ainda indicados com *) na palavra "*Lord*" ou "*God*"¹⁷⁴, principalmente nas vezes em que

¹⁷³ A versão principal está inteiramente construída com a pentatônica de Mi Menor.

¹⁷⁴ É importante comentar que a investigação das palavras *Lord* (ou *Lawd*, ou *Lawdy*, ou *God*) no documento gravado por Lomax só foi possível porque o encarte do CD inclui as transcrições dos textos dos

ela é a última sílaba da figuração. Nesses casos, para o cômputo da altura, apenas o pitch inicial foi considerado; para o cômputo da duração foi somado todo o melisma e as pausas posteriores, se houvessem.

QUADRO 10
A palavra *Lord* (e variantes) nos cantos de *Negro Work Songs and Calls*

Lomax	3	3	3	12	12	12	13	13	13	13	13	13
Perfil	x - - x	x x	x x	- x -	- - x	- - x	- x - - x	- - x	- x - -	- x -	- x - -	- x -
Métrica	livre	livre	livre	livre	livre	livre	1º pulso	1º pulso	forte	forte	forte	forte
Duração	longa	longa	longa	média	média	igual	igual	igual	igual	igual	igual	igual

Lomax	14*	14*	14*	14	14*	14*	14*	14*	14*	16	16
Perfil	- - x	- x	- x	- x	- x	- x	- x	- x	- x	x - -	x - -
Métrica	livre	livre	livre	livre	livre	livre	livre	livre	livre	síncope	síncope
Duração	longa	longa	longa	longa	longa	longa	longa	longa	igual	longa	longa

Lomax	18*	18*	18	18	18*	18*	18*	18*	18*	
Perfil	- x -	- x x	- x -	x - - -	- x -	- x -	- x -	- x -	x - - -	- x -
Métrica	síncope	1º pulso e forte	síncope	forte	síncope	síncope	síncope	síncope	forte	síncope
Duração	longa	igual	longa	longa	longa	longa	longa	longa	longa	longa

Lomax	18*	18*	18*	18*	18*	19*	19*	19*	19*	19*	19
Perfil	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	- x -	x - -
Métrica	síncope	síncope	síncope	síncope	síncope	livre	livre	livre	livre	livre	livre
Duração	longa	longa	longa	longa	longa	curta	curta	curta	curta	longa	igual

Lomax	19*	19	19*	19
Perfil	- x	x - -	- x	- - x
Métrica	livre	livre	livre	livre
Duração	curta	igual	curta	igual

Na próxima tabela (TABELA 2), seguem as estatísticas dessa investigação:

cantos. Estas simples monossílabas se confundem muito com outros vocábulos da língua inglesa, tornando difícil o seu reconhecimento.

TABELA 2
A palavra *Lord* (e variantes) em Allen e Lomax

Coleção	Total de aparições da palavra " <i>Lord</i> " (e variantes)	Longas	1º pulso	Abordadas por Movimento descendente	Abordadas por movimento ascendente
Allen	116	58 (50%)	52 (44,8%)	57 (49,1%)	25 (21,6%)
Lomax	50	26 (52%)	3 (6%)	26 (52%)	4 (8%)

Não obstante a notável proporção de vezes em que a palavra *Lord* ou *God* é atingida por movimento descendente (em torno de 50%), considero mais marcante a pouca quantidade de ocorrências do movimento ascendente para ela. Nesse sentido os documentos se emparelham, mas há a discrepância da quase ausência – em comparação com Allen – de "1º pulso" em Lomax. Em parte isso se justifica pelo fato de vários cantos, por serem ritmicamente livres, não terem sido metricamente medidos. Entretanto, 23 ocorrências da palavra *Lord* (e variantes) foram consideradas avaliáveis (com métrica definida) e 13 delas foram computadas como síncope. Há, na verdade, falta de sínopes com a palavra *Lord* (e variantes) no documento de Allen, o que pode ser um indicativo de problemas relativos à transcrição.

Quanto à já mencionada questão da duração, vale comentar sobre as únicas vezes em que uma das variantes da palavra *Lord* (*Lawd*) dura menos que as sílabas próximas. Todas ocorrem no mesmo canto, a faixa 19, "O Lord, don' 'low me to beat 'em", do CD gravado por Lomax (CD faixa 22) e se referem ao texto "*Oh, Lawd*", de modo que o "*Oh*" é longamente prolongado em apenas uma nota, um gesto muito semelhante ao do início do canto "Mera anguiá" (75 A10) e às expressões vocativas que finalizam com *Maria gombê*. É, de fato, um claro exemplo de expressão vocativa da documentação estadunidense e a interjeição *Oh* só faz ressaltar ainda mais a religiosidade da palavra. E o paralelo vai além, pois em todas as seis vezes um melisma **descendente** aflora a partir desse *Lawd* (FIGURA 48 e CD faixas 23, 24, 25, 26, 27 e 28)¹⁷⁵.

¹⁷⁵ A audição das faixas tal tal seguidamente é interessante no sentido de revelar a regularidade estrutural dessa expressão vocativa.

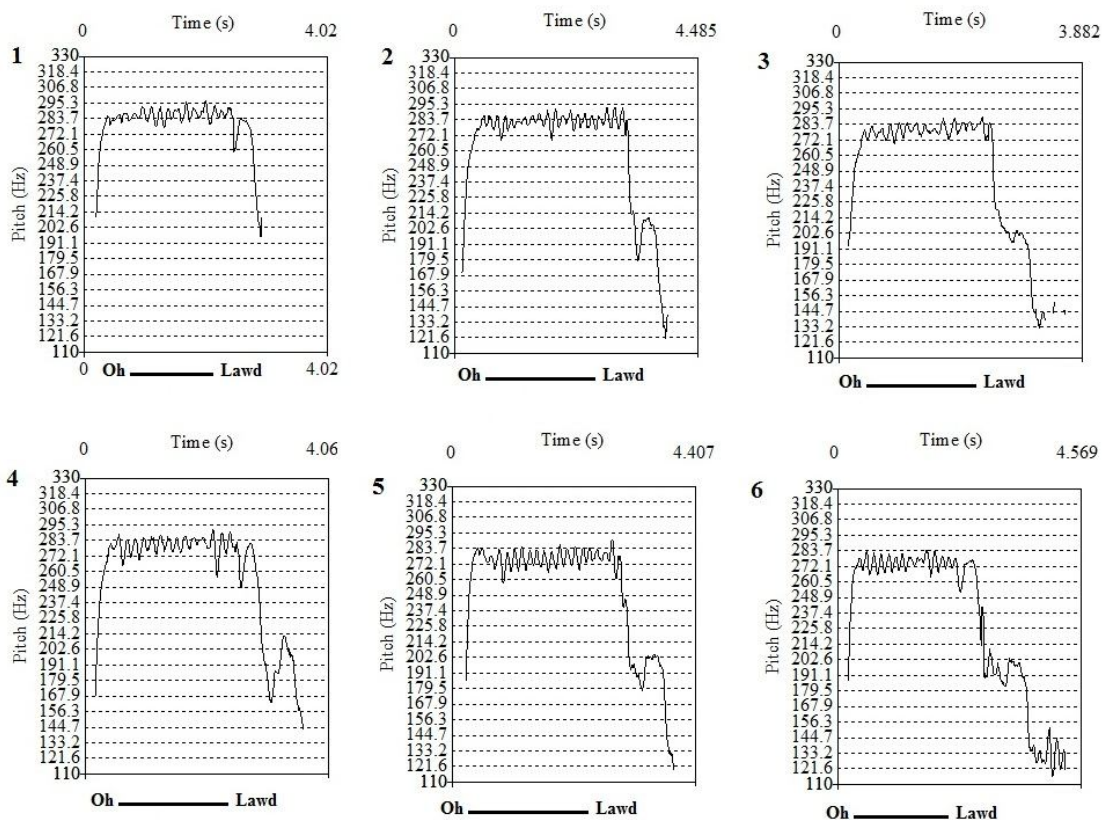


FIGURA 47 – Expressões vocativas na faixa 19 da coleção de Lomax

Ainda que não tenha sido possível alinhar os dois documentos estadunidenses com o mesmo grau de detalhamento com que pude fazer com o documentos brasileiros, os paralelos preliminares apresentados no presente capítulo me auxiliam a vislumbrar que muitos elementos desse campo merecem ser investigados mais pormenorizadamente. Mesmo a semelhança, notada agora no fim, de alguns vissungos com o canto "O Lord, don' 'low me to beat 'em" da coleção de Lomax adquire um caráter apenas exploratório, não obstante fecundo. Por outro lado, aspectos fundamentais destes modos de cantar, como a questão do contínuo musical, do especial uso do silêncio e da improvisação, e a atitude de entoar louvor para todos os momentos do cotidiano, me ajudam a imaginar que essa simples presença da expressão vocativa nos dois países talvez tenha um significado muito mais profundo quanto ao vigor das culturas africanas nas américas.

5) Mu-ntu, Ba-ntu

Na África, quando um velho morre, é uma biblioteca que se queima.

Amadou Hampâté Bâ

O caminho novo

A princípio, a palavra *banto* (ou *bantu*) refere-se a um grupo linguístico da África subsaariana, que reúne cerca de 500 línguas e representa, ainda hoje, um terço dos africanos, possuindo por volta de 240 milhões de falantes. John Greenberg (1963) classificou as línguas africanas identificando quatro troncos: Nígero-Congolês, Nilo-Saariano, Afro-Asiático e Coissan. As línguas do grupo banto pertencem ao tronco Nígero-Congolês e ocupam praticamente toda a região da África ao sul do Equador (FIGURA 48):



FIGURA 48 – Mapa linguístico da África
Fonte: FRANKE. *Bantu Words in American English*, p. 30.

Entretanto, a palavra *banto* tem sido utilizada em diferentes contextos. O seu significado é bastante controverso; muitas vezes aparece com o sentido de 'povo', 'etnia', ou como 'língua'. Wilhelm Heinrich Imanuel Bleek, linguista alemão, no século XIX, utilizou o termo para designar um conjunto de línguas encontradas ao sul da África, do tronco Nígero-Congolês, agrupadas pelo critério de inteligibilidade mútua, e que têm, por conseguinte, muitos elementos em comum.

Um dos problemas de pesquisa deste e de outros trabalhos que tratam de temas relacionados à África decorre justamente da generalidade que assumimos ao reportarmos os elementos e estruturas estudados a um continente tão amplo e com tantas culturas distintas. A mesma generalização acontece quando pensamos sobre a cultura latina. Ainda que os países tenham inúmeras diferenças, algo os une, de forma não específica, mas com elementos que estão aparentados. Esta união decorre, em primeiro lugar, da proximidade da língua, em segundo, pela proximidade territorial e em terceiro, por dados sócio-históricos. A conjunção de um ou mais destes fatores aproxima as nações enquanto cultura. Desta forma, compreender o Brasil ao lado de países da América Latina pode ser mais factível do que se pensarmos na França ou até mesmo em Portugal. Da mesma maneira, quando tratamos de África, há autores que atestam pontos em comum entre as culturas bantos e as culturas sudanesas:

*Embora o sistema lingüístico da civilização sudanesa seja diferente do da área bantu, algumas informações obtidas por sondagens nos permitiram verificar que as duas zonas se encontram em vários pontos do pensamento profundo.*¹⁷⁶

*Este foco comum sub-saariano é também a origem do parentesco existente entre os troncos lingüísticos mais importantes. Todos apresentam caracteres comuns com os saarianos pré-históricos. Outros, ao contrário, julgam-nos semelhantes ao Egito antigo.*¹⁷⁷

Essa aproximação reside, segundo diversos etnolinguistas, no fato de as culturas banto e sudanesas pertencerem ao mesmo tronco Nígero-Congolês e, conseqüentemente, partilharem traços culturais comuns. Somado a isso, com o tráfico de africanos para trabalhar como escravos nas colônias das Américas, tal unidade acabou sendo intensificada, ao que Altuna chamou de "comunidade de sofrimento".¹⁷⁸

Possivelmente, por tal razão, os primeiros estudos sobre a presença africana no Brasil tenham visualizado uma maior importância do legado sudanês que do banto. Segundo Yeda Castro, desde o final do século XIX acreditava-se que havia a presença majoritária da cultura yoruba-nagô (do grupo sudanês), atestada por Nina Rodrigues na publicação *Africanos no Brasil*, e somente nos anos 70 foram realizados os primeiros estudos sobre a importância e a presença da cultura banto no Brasil. O mapa abaixo, extraído do livro *Falares Africanos na Bahia*, de Yeda Pessoa de Castro, mostra a presença majoritária dos africanos banto no país (FIGURA 49).

¹⁷⁶ KAGAME. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu, p. 102.

¹⁷⁷ ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p. 30.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 30.



FIGURA 49 – Mapa da presença africana no Brasil
 Fonte: CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 47.

O mesmo processo ocorreu com os estudos sobre o legado banto nos Estados Unidos, cuja presença na cultura afro-estadunidense foi também controversa. O antropólogo Melville Herskovits foi pioneiro ao publicar *The Myth of the Negro Past*, em 1941, que tratava o legado africano de forma generalista. O primeiro estudo estadunidense que trata especificamente da cultura banto é um trabalho intitulado *Africanisms in the Gullah Dialect*, publicado em 1949, pelo linguista Lorenzo Turner. Nesse ponto, a presença banto no Sul dos EUA já começava a ser percebida com mais clareza, e pesquisas nesta área começaram a florescer, devido, sobretudo, à projeção que a música estadunidense do Sul obteve no início do século XX através do *ragtime*, do *blues* e do *jazz*. Apenas em 1979 foi apresentado o trabalho *The Bantu Speaking Heritage of the United States*, da linguista Winifred Wass, que identifica um grande número de vocábulos banto no inglês estadunidense.

A presença dos bantos no Brasil e nos Estados Unidos resultou de um tenebroso processo de comercialização, em que eles eram “caçados” e aprisionados na região do antigo Reino do Congo. Segundo Mukuna,

As relações entre a Coroa Portuguesa e o Reino do Congo começaram realmente com a segunda viagem de Diogo Cão à foz do Rio Congo em 1483, quando ele visitou a corte de Manikongo [...] Em 1491, Portugal já estava enviando presentes para o Manikongo, entre os quais se mencionam órgãos [...] Por volta de 1513, os tratados já estavam sendo assinados entre os dois reis

*para exportar escravos do Congo e enviá-los para as ilhas de Cabo Verde e São Tomé.*¹⁷⁹

Durante o período do tráfico negreiro, muitos africanos banto foram escravizados e trazidos para o Brasil e para o sul dos Estados Unidos. O número de escravos, entretanto, nunca é apresentado com precisão. Estima-se que, entre bantos (provavelmente a maioria) e sudaneses, o montante pode ter chegado a cerca de 15 milhões de africanos.

Esclarecendo um pouco mais sobre a palavra *banto*, Alexis Kagame nos auxilia dizendo que:

*Em 1851, W. H. J. Bleek apresentou na Universidade de Bonn uma tese doutoral sobre as línguas de classes faladas na África Meridional. O fenômeno era conhecido desde o século XVII, graças às publicações dos missionários, principalmente em Angola e Moçambique. Em 1852, K. A. Barth, tentando impor uma denominação comum ao conjunto dessas línguas de classes, chamou-as de BA-Sprachen, visto que cada uma daquelas que então se conhecia, empregava para exprimir o plural de mu-ntu (homem), a forma BAntu. Considerando que todas essas línguas tinham a raiz ntu para designar o homem, Sir G. Grey chamou-as em seguida de línguas BAntu. Essa denominação se referia, portanto a princípio somente às línguas, mas os etnólogos a estenderam mais tarde aos povos e às culturas em que essas línguas de classes são faladas.*¹⁸⁰

Sendo assim, *mu-ntu* designa o homem e *ba-ntu*, homens, de onde *ba-*, em muitas línguas da África subsaariana, é prefixação do plural. Em algumas línguas do universo banto, a prefixação plural pode aparecer ainda como *wa-ntu*, ou ainda *a-ntu*. O sistema de classificação nominal banto é bastante complexo, de modo que as palavras são formadas por um processo de aglutinação de prefixos que irão indicar, como mostramos no exemplo, o singular e o plural. Outra característica das línguas do grupo banto é o complexo sistema tonal, em que se pode distinguir, sobretudo, o tom alto, o médio e o baixo; e a mudança tonal pode se configurar tanto como variação de entonação quanto como mudança de significado.

O importante, entretanto, é destacar que o comportamento da prefixação nas línguas do grupo banto não é o mesmo que para as línguas do indo-europeu. Nas línguas banto, o radical do substantivo sempre aparecerá junto a um prefixo, pois há um prefixo para o singular, e outro para o plural, como no caso observado anteriormente, sendo *ntu* (radical) e *mu* (prefixo singular). Esta prefixação parece reforçar a importância da

¹⁷⁹ MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, p. 53.

¹⁸⁰ KAGAME. *A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu*, p. 103.

enunciação do falante, visto que o sistema de escrita desses idiomas nunca chegou a ser amplamente desenvolvido, caracterizando-se essa cultura como de tradição oral. Segundo Altuna, a África negra “conheceu alguns sistemas de escrita. Certas tribos usaram expressões gráficas. Os Mandingo, Dogão, Bambara e Bozó usaram e ainda usam uma gama muito variada de sinais”.¹⁸¹ Entretanto, a cultura banto não está fundamentada na escrita e, sim, na dimensão da oralidade. Para Hampaté Bâ, o sistema de escrita nada tem a ver com o saber, e o saber africano reside na ideia de testemunho: “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano e vale o que vale o homem.”¹⁸² Testemunhar é, então, a memória em seu mais alto grau de realização. No testemunho, o presente, o passado e o futuro fundem-se enquanto enunciação. A partir do intérprete (cantor) e de sua voz (enunciação), presentifica-se o saber, enquanto memória e ancestralidade:

*A escrita é uma coisa e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.*¹⁸³

A questão da religião, enquanto tempo

As concepções de religião e de tempo no universo de tradição banto con-fundem-se, pois manifestam-se na dimensão da palavra-enunciada. Na cultura banto, o enunciado ocorre numa esfera espaço-temporal, dando-lhe vigência, existência. Segundo Kagame,

*É preciso acrescentar que os Bantu distinguem claramente o espaço e o tempo, o primeiro para situar os Existentes e o segundo para medir a duração. São reações normais na vida comum, pois neste nível os homens se contentam muitas vezes com noções analógicas. Mas, no nível do pensamento profundo, que a estrutura dos termos locativos permite entrever, as duas entidades se fundamentam numa só, correspondendo à idéia de “localizador”. Uma vez que os Bantu tinham e ainda têm uma cultura sem escrita, essa concepção é puramente empírica.*¹⁸⁴

O ser e o existente distinguem-se na cultura banto pela prefixação que indica o seu tempo-lugar, o seu ser aí. O radical *ntu*, por exemplo, traduzido como ‘homem’ ou ‘ser-humano’, possui um sentido profundo que é a essência do ser, independente de seu

¹⁸¹ ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p. 32.

¹⁸² BÂ. *A tradição viva*, p. 181.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 181.

¹⁸⁴ KAGAME. *A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu*, p. 105.

existir. Procede-se a partir daí à utilização dos prefixos nominais que irão indicar o lugar, o número, o tempo e a forma daquilo que existe.

Para Kagame, na filosofia banto dividem-se todas as coisas existentes em quatro categorias: o ser-de-inteligência (*mu-ntu*), o ser sem inteligência (*ki-ntu*), o ser localizador (*ha-ntu*) e o ser-modal (acidentalidade, ou modificação do ser). Kagame complementa que “a quarta categoria engloba todas as entidades radicalmente incapazes de existir em si mesmas, mas que requerem um ser-substância ao qual elas aderem, como a quantidade, a qualidade; ou então aquela cuja essência é uma relação entre dois Seres (relação, posse, posição, etc.)”,¹⁸⁵ e que o Ser Pré-Existente (Deus) está para além das quatro categorias.

Na cultura banto, segundo o autor, “o verbo ser jamais pode traduzir a idéia de existir, nem por conseguinte a palavra ente a de existente”;¹⁸⁶ a relação mais precisa seria a de *existir* com *viver*. Os seres que estão vivos são expressos pela palavra *liho*, que significa ‘existir não ainda morto’, sendo o homem e os animais seres que vivem e existem. Após a morte, os seres perdem sua *anima* e passam a ser expressos pelo termo *baho*, que se refere apenas ao existir da inteligência, que permanece enquanto presença na memória, pela oralidade. E é nas artes onde esta presença se manifesta. J. Marcus afirma que na cultura banto “a sua arte, sua música, sua dança são variações do tema de sua religião; em nenhuma parte da terra a religião impregna a vida social tão profundamente como na comunidade africana”.¹⁸⁷

A importância da vigência, na cultura banto, aponta uma concepção de tempo concreta e substantiva, pois necessita-se da marca do tempo-lugar. A marca do tempo banto é, pois, dada pelos acontecimentos. Kagame afirma que

*Entre os Bantu [...] não existe substantivo teórico para indicar o tempo como nas línguas da cultura europeu-americana. Entre os Bantu, o que importa é o tempo disso ou daquilo, o tempo propício para isso e aquilo. O tempo assim marcado, individualizado pelo evento, pode ser muito curto ou muito longo, segundo a duração do evento que o individualiza.*¹⁸⁸

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 103.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 109.

¹⁸⁷ MARCUS *apud* ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p. 370.

¹⁸⁸ KAGAME. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu, p. 114.

Na religião banto, o tempo é, pois, o contínuo onde “os ancestrais são intermediários entre Deus e os viventes”.¹⁸⁹ No contínuo, os acontecimentos permanecem no fluxo do movimento temporal e são presentificados a partir da voz.

Leda Martins afirma que a compreensão linear do tempo não corresponde ao modo de pensar da cultura africana. Na tradição africana, o tempo presente é aquele que faz acontecer o passado e o futuro. O tempo africano seria melhor representado, portanto a partir de um movimento espiralar:

*Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão, institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestrato ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva.*¹⁹⁰

A experiência da enunciação fundamenta a temporalidade dos seres existentes, uma vez que homem e palavra são uma e a mesma coisa. A cultura banto utiliza os elementos mágicos da palavra enunciada, sob a forma de canto, para narrar os acontecimentos, através dos ritos. A palavra é, portanto, a raiz que une os mundos. Os seres que estão vivos, pela palavra, tornam presentes a ancestralidade e aqui se manifesta a ideia de contínuo:

*a sociedade banto forma uma continuidade vital, solidária, de vivos e antepassados e de vivos entre si. É um circuito de **comunicações vitais** incessante. A ordem social, a religião e a vida comunitária fundamentam-se em idêntica corrente vital que une, sem possibilidades de separação, os dois mundos.*¹⁹¹

A comunicação do contínuo ocorre, pois, através da palavra, pela língua, enquanto voz.

A questão da língua, enquanto voz

A língua é o instrumento a partir do qual a voz constitui o mundo como linguagem. Para além da língua, a linguagem é constituída pela voz enquanto performance. Na

¹⁸⁹ KAGAME. *La philosophie bantu comparée*, p. 301.

¹⁹⁰ MARTINS. Performances do tempo espiralar, p. 85.

¹⁹¹ ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p. 62. Grifos meus.

performance, a voz presentifica saberes, onde o homem e a palavra confundem-se, trazendo à luz a memória. Desta forma, “a palavra é a pessoa, compromete-a e empenha-a.”¹⁹²

Então, podemos pensar que os documentos que aqui apresentamos utilizam instrumentos diferentes enquanto língua (vissungos, a língua africana, e cantos das *plantations*, língua inglesa), entretanto anunciam como linguagem a memória e os saberes da cultura banto.

A cultura banto utiliza como mecanismos de transmissão os elementos mágicos da palavra enunciada, sob a forma de canto, amparados pelas marcas dos acontecimentos, nos ritos. Além disso, Garayudy diz que “a cultura africana pode primariamente ajudar-nos a conceber e viver as relações do homem com a natureza para que não sejam somente relações técnicas, mas estéticas”.¹⁹³ Esta concepção, que atualmente está bastante distante do pensamento europeu, aponta para a importância do modo de enunciação, onde a palavra suscita também o sentimento de religiosidade, que traz o espanto dos homens perante a força da natureza e a memória da ancestralidade. Para Altuna, “os banto não intelectualizam a palavra. Ela e a pessoa estão unidas. Por ela e nela a pessoa comunica-se, translada-se e prolonga-se. A palavra é a pessoa, compromete-a e empenha-a”.¹⁹⁴

A importância da enunciação para a cultura banto é atestada através de seus provérbios, de seus cantos e de sua cosmogonia. Aquilo que é enunciado é presentificado pela palavra como testemunho. A palavra enunciada não é, portanto, meramente uma narração. A palavra faz vigir as coisas e suas temporalidades pelo seu modo mágico de enunciação. Nesse caso, devemos compreender o termo *mágico* como aquilo que encanta pela forma que é enunciado, pelo seu canto. Segundo a cosmogonia banto:

*Deus criou o mundo com a palavra, a saliva e o sopro. Prosseguindo Sua obra, Ele tomou um pouco de terra, cuspiu sobre ela, fez uma pasta sobre a qual soprou, pronunciando palavras mágicas, para criar o homem. Com esse sopro, o Criador transmitia ao homem uma parte de sua própria vida. O homem seria assim o prolongamento de Deus, da mesma maneira que a mão é o prolongamento do braço. A mão só pode, ou só deveria fazer o que o braço lhe manda fazer. Assim, o Criador está em tudo que o homem faz. Falar é, particularmente, um ato divino, a palavra sendo o maior dos atributos que o Criador teria doado ao homem.*¹⁹⁵

¹⁹² ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p.34.

¹⁹³ GARAYDY *apud* ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p. 78.

¹⁹⁴ ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p. 34.

¹⁹⁵ SAENGER. *A palavra na sabedoria banto*, p. 55.

A importância da enunciação é também abordada por diversos autores para além da área linguística banto e, nesse caso, devemos considerar que nas culturas de tradição oral, como um todo, o papel do cantador-contador como aquele que presentifica as ações do homem e da natureza é fundamental. Vansina diz que:

*uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar de elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra.*¹⁹⁶

Nesse sentido, a tradição é, enquanto memória, a palavra dos antepassados, exercendo uma força sobre o mundo dos vivos. Para ser enunciada precisa, contudo, de uma especialização, que se manifesta na voz e pela forma da enunciação. Desta forma aquele que canta e que profere a palavra está além de um mero cantor. Desde muito cedo, ele esteve inserido na cultura da comunidade e necessitou de muito preparo para poder, um dia, trazer à vida a palavra dos antepassados. Mesmo quando há silêncio, esse silêncio é uma enunciação. Altuna diz que, na cultura banto, os membros da comunidade “exigem o silêncio respeitoso nos momentos de tensão mágico-religiosos e jurídico-penais, para dar lugar a escutar outras vozes íntimas, não desperdiçar energias vitais e atender insinuações do mundo invisível”. Sendo assim, da mesma maneira como percebemos em nossas análises, o silêncio manifesta-se de forma distinta aqui, pertencente à mesma ideia de contínuo. Nesse caso, o silêncio tem significado e, desta forma, é também som.

A enunciação, enfim, não é o modo da fala comum, e por isso a cultura banto apoia-se na palavra enquanto música. Entretanto, grande parte dos estudos teóricos sobre a música do legado banto nas Américas trata dos seus aspectos rítmicos e dos aspectos antropológicos de seus rituais. Estudos como o de Kasadi wa Mukuna demonstraram a forte influência rítmica da cultura banto na música do Brasil. Para Mukuna,

O efeito das atividades escravistas deixou uma marca considerável sobre os portadores dos elementos musicais e também provocou grande repercussão sobre os últimos. Uma vez divorciados de seu conjunto vital, os elementos musicais submetem-se a uma mutação da sua concepção “tradicional” banta à

¹⁹⁶ VANSINA. A tradição oral e sua metodologia, p. 157.

*“popular” brasileira, sacrificando suas funções para manter suas estruturas no novo Mundo.*¹⁹⁷

A importância da palavra e do seu modo de enunciação na cultura, entretanto, faz emergir a necessidade de mais estudos sobre o desempenho melódico e vocal do cantar banto.

O estudo “Singing in a tonal language: shona”, por exemplo, aponta algumas questões interessantes. O autor deste estudo, Murray Shellenberg, se propõe compreender se o traço melódico da fala de um texto se transpõe ou não às composições melódicas das músicas nesta língua, ou seja, ele investiga se fala e canto possuem paralelismo com relação ao contorno melódico.

Seria pertinente, então, formular os conceitos de afinação e entoação – como os entendemos em nossa cultura – no universo banto? Se grande parte das línguas banto são tonais, ou seja, apresentam frequências distintas que necessitam ser realizadas no âmbito da comunicação, capazes de modificar o sentido das palavras, então possivelmente afinar é algo imprescindível para esta cultura.

Foi a partir desse ponto de vista que optei por investigar o dicionário de kimbundo de Assis Junior,¹⁹⁸ com fins de visualizar ocorrências da palavra *afinar*. Para facilitar a organização, construí (despretensiosamente) uma rede semântica da música (Anexo III), buscando a presença de palavras que expressassem o sentido de afinação e de entonação, crendo assim poder contribuir para a compreensão do modo de enunciação na cultura banto.

Quando pensamos o termo *afinar* em música, distanciamo-nos, contudo, do sentido proposto por sua origem latina, que aponta para ‘afinidade’, ‘proximidade’. Percebo que o uso do termo nas academias de música, sugere o entendimento de *afinação* como ‘precisão’. Ou seja, a pessoa afinada é aquela que canta precisamente as notas da canção. *Entoar* diz, através do latim, ‘emitir sons ou ruídos’ (*tonare*). O dicionário *Grove* de música apresenta o termo *afinar* como ‘ajustar a afinação’ e *entoar* como a precisão da afinação das notas nas alturas relativas. Haveria, então, nas línguas tonais, um rede semântica com esta intencionalidade?

¹⁹⁷ MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, p. 207.

¹⁹⁸ ASSIS JUNIOR. *Dicionário Kimbundu-português*.

Renato Mendonça diz com relação aos tons musicais nas línguas africanas: “o tom baixo expressa: afirmação, aumentativo, plural e o ouvinte; o tom alto, negação, diminutivo, pejorativo, singular e o falante.”¹⁹⁹ O autor ainda aponta: “daí a importância da entoação. A elevação da voz pode mudar completamente o sentido de uma palavra.”²⁰⁰

Além disso, o trabalho também procurou identificar os diversos termos referentes aos instrumentos musicais, substantivos e ações sonoras que podem estar relacionados ao fazer musical.

Tendo em vista os referidos limites, muitas das palavras listadas podem não fazer sentido no âmbito da ação musical da cultura kimbundo e necessitarão de outra pesquisa que aponte para a presença e a maneira como esses termos são utilizados nesse universo cultural. Empregamos a expressão *ações musicais* e não *música* apenas com o objetivo de pontuar as diferenças de sentido que necessariamente afloram quando se comparam duas culturas distintas. Isto porque, referir-se ao termo *música* na Cultura Ocidental significa trazer para o sentido da palavra todas as elaborações que possuímos desde o início de nossa formação. Utilizar a expressão *ação musical* é uma tentativa de ampliar a percepção em busca de outros sentidos de música, diferentes daqueles que costumamos vivenciar.²⁰¹

Inicialmente, buscamos a existência de palavras com o sentido de ‘afinar’ e ‘entoar’, como as compreendemos no ambiente musical das academias. Nesse limite, havia a presença de muitas palavras com o sentido de ‘soprar’ e muitas oriundas do âmbito da dança. Possivelmente porque, na cultura banto, música e dança são parte de um mesmo processo de pertencimento ao grupo. Como diz Kasadi wa Mukuna, “verifica-se frequentemente que, a partir do momento em que um instrumento musical, um passo de dança ou um padrão rítmico foram atribuídos a uma dada cerimônia ou a um

¹⁹⁹ MENDONÇA. *A influência africana no português do Brasil*, p. 45.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 45.

²⁰¹ A classificação mencionada apresenta as seguintes subdivisões: performance, som e memória. Cada um desses âmbitos também foi subdividido. O campo “performance” dividiu-se em cantar, tocar, dançar, ouvir, compor, músicas e danças e instrumentos musicais. O campo “som” foi dividido em sons imitativos fazer musical e elementos da música. O campo “memória” foi dividido em memória, educação e gosto. Este trabalho está como anexo no fim desta pesquisa.

dignatário particular, eles tornam-se parte integrante do ritual e de modo algum são usados para outro evento ou propósito.”²⁰²

Palavras como *jimbimbi* (diferenças que se notam nas vozes ou nos tons), *kubana* (entoar, cantar), *kuiéia* (entoar, cantar em coro), *kútua* (afinar: ter fio; tornar-se agudo, penetrante), *Uimbilu* (entoação, maneira de cantar), indicam um sentido dos termos *afinar* e *entoar* bastante distintos daqueles apresentados por um dicionário de música. As palavras que sugerem o sentido de ‘entoação’ estão sempre atreladas a um contexto de performance e nunca apontam para a ideia de precisão de afinação. O termo *afinar*, que só aparece nas definições de um dos termos do dicionário (*kútua*), está ao lado de um sentido – a ideia de tornar-se agudo – que o distingue bastante do entendimento como ‘ajuste’. Nos dicionários de língua portuguesa, o termo também aparece com esse significado, mas possui também o sentido musical que expusemos, como é o caso do *Dicionário Caldas Aulete*. Será que o sentido de *afinação* (no kimbundu) seria, então, ‘ir para o agudo’, e não ‘ajuste’ ou ‘precisão’? Muitas palavras se referem às diferenças de frequência, sobretudo com relação à emissão do agudo (*kuteialalesa*, por exemplo). Outras apontam para a forma de emissão do murmúrio ou do cochicho, do cantar em conjunto, do canto gutural e do grito. É interessante que na língua kimbundo cada emissão vocal diferente parece receber um nome, enquanto na língua portuguesa costumamos estabelecer essas diferenças pelo uso de adjetivos e advérbios. Nomear o tipo e a qualidade da emissão distintamente parece-nos interessante porque indica o pertencimento que cada modo de cantar possui frente a uma ação musical.

José Jorge de Carvalho observa que

*As canções de vissungo nos proporcionam uma boa oportunidade para diferenciar as palavras que são tomadas alegoricamente ou metaforicamente das palavras usadas com a intenção de registrar um segredo. Esse mecanismo de ocultar significado é comum à maioria dos gêneros musicais de origem africana no Brasil.*²⁰³

No dicionário de kimbundo também encontramos termos que fazem referência a esse tipo de emissão de intensidade baixa, como, por exemplo, *kumbuémbua* (murmurejar, sussurrar, segredar, dizer baixinho).

²⁰² MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, p. 196.

²⁰³ CARVALHO. *Um panorama da música afro-brasileira: parte 1*, p. 14.

Outro aspecto que devemos considerar é a forte presença do cantar em muitos dos registros que descrevem a permanência da cultura africana no Brasil, como os realizados por Aires e Langstedt. O primeiro descreve que “os negros no serviço cantavam o dia inteiro. Tinham cantos especiais para a manhã, o meio-dia e a tarde. Mesmo antes do sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada, dirigiam-se à lua, em uma cantiga de evidente teor religioso”.²⁰⁴ O último relata que “quando carregam água e produtos da terra em companhia de outros sobre a cabeça tentam encorajar-se mutuamente por meio de um canto selvagem muito monótono que muito ofende o ouvido do europeu”.²⁰⁵

O cantar como pertencente a todas as atividades do dia, reestruturando e dignificando a permanência na condição de escravo, é também uma forma de continuidade e preservação cultural. Segundo Luis-Jean Calvet,

*é claro que de um gênero a outro, de uma cultura a outra, pode variar o grau de improvisação e de memorização. Mas o que conta é que o texto de tradição oral está exatamente na convergência desses dois princípios. O intérprete é mesmo esse “saco de palavras” do qual fala o griô Mamadou Kouyaté, a memória do povo [...] mas o intérprete é também um artista, um criador. A forma de seus textos o ajuda a memorizá-los, mas ele sabe enunciá-lo no seu tom, na sua dicção, na sua articulação sintática, para chegar sempre onde ele quer chegar: ele é jogral, no sentido medieval do termo.*²⁰⁶

As culturas orais são resguardadas mnemonicamente a partir de mecanismos musicais de preservação, na fala e no canto. Aqui, vale compreender que a distância entre canto e fala é dada por um tênue limite. Nos vissungos e nos cantos das *plantations*, por exemplo, a transição da fala para o canto e vice-versa é quase imperceptível. Isto porque a fala/performance contém elementos musicais (ritmo, dinâmica, altura, etc.) que a afastam da fala/comum. Nesse sentido, Zumthor nos auxilia, afirmando que poesia e canto, na África, são indistintos.²⁰⁷

Desta forma, a presença da ancestralidade manifesta-se no cantar (voz), como memória. Na identidade da voz, a tradição banto reelabora-se, construindo a cultura musical das Américas.

²⁰⁴ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas gerais*, p. 66.

²⁰⁵ *Apud* TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens*, p. 119.

²⁰⁶ CALVET. *Estilo oral*, p. 45.

²⁰⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 201.

A questão da identidade, enquanto ancestralidade

Na cultura banto, os ancestrais copertencem à comunidade, que é formada pelo indivíduo num contínuo entre o mundo visível e o invisível. É a relação ancestralidade-viventes que impulsiona a ideia de contínuo que expus no decorrer deste trabalho, constituinte de um tempo cíclico, espiral: "os ancestrais mortos permaneciam como parte do presente e poderiam mesmo influenciar o futuro, assim como o presente. O passado, o presente e o futuro estavam entrelaçados em uma relação cíclica."²⁰⁸

A ancestralidade vela-se e revela-se através da voz, da palavra enunciada. Segundo Altuna "é o laço vital que une os vivos com os antepassados. A palavra que estes pronunciaram faz-se vida na comunidade sensibilizada e conserva todo o seu vigor através do tempo no conto, mito, gesto, provérbio, palavra ritual e norma."²⁰⁹ Acrescento a esta enumeração proposta por Altuna, a música, que tece, propulsiona e dá ritmo e melodia à palavra, seja ela canto, ou canto/fala.

As culturas africanas são, assim, verdadeiro arquivo oral, carregando em si as diferentes nuances das culturas que as compõem e apenas nesse sentido podemos tratar de unidade. Muitos autores tratam das culturas africanas, afro-brasileira e afro-estadunidense como diáspora. Entretanto, o sentido de diáspora (do latim, *spargere* com o sentido de 'espargir' ou do grego *σπειρο* como 'semear') possui uma ideia intrínseca de intencionalidade (escolha), que não pode ser compreendida em se tratando dos africanos que foram arrancados de suas terras para o trabalho escravo nas Américas. Ainda que seja possível falar de elementos comuns nas três realidades apontadas (África, Brasil e EUA), estes elementos não possuem como estrutura inicial uma expansão voluntária. Ao contrário, justamente o fato de não podermos tratar estas três culturas uniformemente, comprova quantas adaptações de seus saberes originários foram necessárias para a sobrevivência no Novo Mundo. Além disso, o conhecimento a respeito destas tradições tem sido obscurecido pelos sistemas escolares de tradição europeia, que acabam tratando o modo do acontecer das tradições orais a partir de decalques e construções superficiais dos saberes, e não por seu próprio meio. O uso de

²⁰⁸ FU-KIAU. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time, p. 50: "The dead ancestors remained part of the present and could even influence the future, as well as the present. The past, the present, and the future were inextricably intertwined in a cyclical relationship." (tradução minha)

²⁰⁸ ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p. 34.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 34.

transcrições de músicas, cantos, poemas e contos sem sua devida contextualização tem sido cada vez mais comum nos espaços escolares. Os currículos que agora contemplam a História da África necessitam de profissionais que consigam manipulá-los de forma adequada, compreendendo sua complexidade.

Como dissemos, falar de África remete a uma unidade, entretanto esta unidade não é específica e muito menos uniforme. A constituição de uma identidade banto nas Américas está relacionada ao processo de reelaboração de cada uma das diferentes culturas que para cá e para lá foram levadas. Necessitaram reconstruir-se, incorporando diferenças, a partir da vida comunitária. Isto porque o desenvolvimento da cultura banto possui uma dimensão de temporalidade onde é imprescindível a presença do outro. Do ancestral enquanto memória, do cantor enquanto voz, e do ouvinte enquanto escuta. Segundo Mulago, “a chave para a compreensão dos costumes e instituições dos bantos parece ser o facto da comunidade, da unidade de vida”²¹⁰ e Tempels: “o mundo das forças se apresenta como uma teia de aranha da qual não se pode tocar um fio sem que se faça vibrar todos os demais.”²¹¹

Desta forma, a identidade nas culturas banto procede a partir do *mu-ntu* que se realiza no *ba-ntu*, ou seja, a participação do indivíduo na comunidade através da sua voz presentifica a memória enquanto ancestralidade.

²¹⁰ MULAGO *apud* ALTUNA. *Cultura tradicional bantu*, p. 46.

²¹¹ TEMPELS. *La philosophie bantu*, p. 39: “Le monde des forces se tient comme une toile d'araignée dont on ne peut faire vibrer un seul fil sans ébranler toutes les mailles.” (tradução minha)

6) Conclusão

Kiakudikila, kiazanga
O que se mistura, separa.
José Luandino Vieira

A expressão *kiakudikila, kiazanga* foi utilizada por Margarida Petter para tratar das línguas de contato: “a frase do quimbundo *kiakudikila, kiazanga*, ‘o que se mistura, separa’, parece resumir perfeitamente a situação de contato linguístico.”²¹² Isto porque a expressão, que foi extraída do conto de José Luandino Vieira, “Laurentino, Dona Antonia de Sousa Neto & Eu”,²¹³ trata justamente de um encontro em que, em Angola, durante um almoço, diversas culturas que têm a África como ponto em comum, confundem-se, ficando difícil construir o caminho através do qual uma transformou-se em outra. No conto, a expressão aparece na voz da cozinheira, que deseja preparar um almoço que atendesse ao gosto de todos os presentes, e acaba optando por seguir o cardápio mais simples, pois, o que se mistura, separa. Desta forma, o conto faz suscitar a complexidade que é a elaboração de caminhos paralelos para o estudo das culturas de origem africana, que lá ou nas Américas se reelaborou. No conto, o evento reúne estas diferentes culturas e faz suscitar os diversos aspectos conflituosos resultantes do distanciamento destas reelaborações culturais: “Vem o silêncio, sinal de boa mesa. E agora? Agora, em estória que a tradição é ré, testemunha e juiz”²¹⁴

Por esta razão utilizo a expressão *kiakudikila, kiazanga* como epígrafe deste capítulo de conclusão, pois, seguindo este raciocínio, compreendo que a construção de um paralelismo que busque evidenciar a presença da cultura banto nos EUA e no Brasil apresenta muitos conflitos e fragilidades. Contudo, em muitos momentos durante a pesquisa, percebi ressonâncias de uma cultura na outra, fundamentadas a partir do que expomos no capítulo “mu-ntu, bu-ntu”. Optar pela análise dos documentos mais antigos que registraram a presença dos bantos nas Américas, por um lado, auxiliou nesta fundamentação, e por outro, mostrou que os mecanismos de registro utilizados na época podem gerar muitos equívocos.

²¹² PETTER. Variedades linguísticas em línguas de contato: português angolano, português brasileiro e português moçambicano, p. 8.

²¹³ VIEIRA. *Laurentino, Dona Antonia de Sousa Neto & Eu*, p. 75.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

A observação das duas coleções brasileiras (Aires e Luiz Heitor) e a minha presença frente ao cantor de vissungos, Seu Ivo, gerou uma triangulação a partir da qual pude perceber a possibilidade de haver equívocos com relação à documentação. Vansina nos diz que: “alguns manuscritos às vezes muito velhos, e especialmente relatórios dos primeiros tempos de administração colonial, foram tomados pela tradição como verdades ‘ancestrais’. Fontes arquivísticas devem, portanto, ser cuidadosamente examinadas.”²¹⁵

Na coleção estadunidense de Allen, por exemplo, os textos dos cantos podem ter sido interpretados de maneira equívoca, como nos apontou Vass, já que os pesquisadores da época não possuíam o domínio das línguas africanas e utilizaram o inglês em todos os momentos, mesmo nas transcrições dos trechos mais difíceis de compreender.

Outro aspecto refere-se aos recortes das gravações, que obscurecem a ideia de contínuo destas tradições, constituindo um retrato minimizado dos saberes, pois deles excluem elementos importantes, tais como o silêncio (como dissemos, ele pode ser som, quando evoca os ancestrais) e as expressões vocativas (que não aparecem registradas em Aires e que, no entanto, estão presentes em Luiz Heitor), sugerindo que, para o pesquisador, elas não pertenciam ao contínuo da performance. O mesmo ocorre com a coleção de Lomax, que muitas vezes utilizou o recurso de *fade out*, sem deixar observações a este respeito.

Há ainda o problema metodológico, nas coleções de Luiz Heitor e Lomax, relativo ao mecanismo pelo qual certas informações foram coletadas. Como anteriormente enfatizado, as perguntas realizadas pelos pesquisadores acabam induzindo o cantor a respostas que podem prejudicar a compreensão do contexto. Zumthor contribui com esta linha de raciocínio quando afirma que “as culturas africanas, por excelência culturas da voz, estão hoje em dia, em sua complexidade e riqueza, quase exclusivamente a cargo do discurso etnológico: discurso segundo, cujo objeto é mais um discurso sobre a tradição, sobre a obra da voz, do que a tradição e a voz que a transmite.”²¹⁶ Além disso, deve-se mencionar que a presença dos pesquisadores no campo acaba resultando em pesquisas que retornam à comunidade e de alguma forma interferem nos seus saberes.

²¹⁵ VANSINA. A tradição oral e sua metodologia, p. 176.

²¹⁶ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 42.

Um caso significativo é justamente o uso da coleção de Aires, que foi cantada e entoada para além da comunidade de cantores de vissungos (como no disco publicação Canto dos Escravos, gravado por Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme)²¹⁷ e, possivelmente, muito do que cantam hoje pode ser retroflexo. Segundo Vansina, “é cada vez mais comum encontrar informantes que adquiriram seu conhecimento a partir de trabalhos publicados sobre a história da região: livros escolares, jornais ou publicações científicas.”²¹⁸

Enfim, não obstante ser possível questionar a confiabilidade das coleções, elas compõem um rico testemunho, ainda que primeiro, a partir do qual muito pode ser pensado sobre a cultura estudada. Nesse sentido, Hampaté Bâ nos auxilia: “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem.”²¹⁹ Nesse sentido, cada coleção, em seu contexto, possui um valor singular enquanto testemunho.

Assim foi possível perceber marcantes proximidades, a partir da comparação dos materiais, que evidenciam o fundamento inicial e o mecanismo de reelaboração (*kiakudikila, kiazanga*) dos cantos, tais como diferenciados sistemas de altura (*pitch*) em todos os documentos, que se afastam dos materiais tonais mais tradicionais da cultura musical europeia, e estão representados, por exemplo, pela presença da pentatônica e da *blue note* nos cantos estadunidenses e a utilização dos modos frígio e lídio nos brasileiros. Há também a questão da rítmica que, em ambos os casos, além de apontar o aspecto improvisatório, proporciona uma riqueza *sui-generis*, com presença de irregularidades métricas (incluindo momentos de suspensão da mesma), sínopes, mudanças de andamento (tanto expressivas, decorrentes das vississitudes dos intérpretes, quanto efetivas), utilização de fermatas (que manifestam a importância da suspensão do tempo), etc. Ainda que não tenha sido a proposta deste trabalho encontrar diretamente estes materiais na contemporaneidade, é perceptível que aconteceu a manipulação e incorporação dos mesmos por diversos estilos contemporâneos tais como o samba e o *jazz*.

O estilo de emissão vocal também traz à tona muitas similaridades. Nos registros de Allen e Aires, diversas vezes é descrita a singularidade da forma de cantar dos

²¹⁷ JESUS. *Cantos dos escravos* (CD).

²¹⁸ VANSINA. A tradição oral e sua metodologia, p. 176.

²¹⁹ BÂ. A tradição viva, p. 181.

africanos perante a escuta européia. Citam o uso do falsete, a voz de peito, o berro, o riso, o sussurro, etc. Nos documentos em áudio de Luiz Heitor e Lomax, tais recursos vocais também estão presentes, sendo o mais intrigante deles, em meu entender, a transição da fala para o canto. Este mesmo mecanismo reaparece na cultura musical contemporânea destes dois países, no *funk*, no *rap*, no *blues*, no samba, enfim, em diversas manifestações da música popular.

A religiosidade também se destaca nos quatro documentos, ainda que de formas distintas. Nos documentos brasileiros, o encontro entre o pensamento cristão e o africano é mais latente, enquanto nos estadunidenses, há uso da língua inglesa e do material de base proveniente dos hinários protestantes. Mesmo compreendendo que os cantos, no caso brasileiro, tratam de variados acontecimentos do dia (canto para o amanhecer, para o caminho, para secar água, etc.), sabemos que o “Padre nosso” é entoado durante todo o percurso destes acontecimentos. No caso estadunidense, a presença da palavra *Lord* ou *God* acontece agregada às mais diversas temáticas dos cantos (canto pra refeição, para o entardecer, para dar ritmo ao trabalho, etc.). Quanto aos mecanismos musicais utilizados, é possível perceber, nas frases em que as palavras *Anganzambe* (‘Deus’) ou *Lord* (‘God’) estão inseridas, semelhanças tais como o uso de notas longas, perfis descendentes e emolduração por pausas.

Enfim, essa presença dos cantos em todas as diversas atividades do dia, que transparece nos quatro registros, é um aspecto fundamental para a compreensão da cultura banto nas Américas. Zumthor nos auxilia quando diz que: “Na África, toda tarefa manual é acompanhada normalmente pelo canto [...] invertem-se as relações aparentes, de modo fictício: o trabalho parece ser apenas auxiliar do canto, nas corveias coletivas de camponeses negros.”²²⁰

Desta forma, o cantar torna-se primordial e é a voz que faz vigir e constituir um tempo contínuo, onde não há cisões entre passado, presente e futuro. Ganha importância o cantor, que faz distinguir canto e canção. A canção é um recorte da performance, roubado do cantor. O canto, por sua vez, entoado pelo cantor (*mu-ntu*), presentifica, na performance, o *ba-ntu*, a comunidade de natureza visível (vivos) e invisível (ancestrais). A partir das análises dos documentos em áudio (principalmente com base na coleção de Luiz Heitor), pude perceber que há uma busca de recursos interpretativos de cada

²²⁰ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 92.

cantor, tais como a organização de alturas (*pitch*), a organização formal dos fragmentos musicais, o uso de diferentes temáticas e de diferentes recursos vocais. Tal individualização é também marcada no verso deste poema, que aponta a importância da presentificação da ancestralidade e da qualidade e excelência do cantor, que a faz suscitar:

*Não é da minha boca
É da boca de A
Que o deu a B,
Que o deu a C,
Que o deu a E,
Que o deu a F,
Que o deu a mim
Que o meu esteja melhor na minha boca que na dos ancestrais,²²¹*

Aqui trago de volta o título deste trabalho, *Vissungos: o cantar banto nas Américas*. O uso da palavra *vissungo* para nomear a presença banto aqui e nos EUA justifica-se por sua etimologia. Assumo aqui que o termo traz mais do que o sentido de 'cantar': traz também a voz e a maneira pela qual ela se manifesta. Traz também a permanência desta cultura e sua reelaboração no Brasil e nos EUA, manifestadas na voz que faz vigir a memória da ancestralidade. Assim, na continuidade de cantos e silêncios, realizam-se os bantos nas Américas.

²²¹ BOUBOU; KI ZERBO. Lugar da história na sociedade africana, p. 68.

Referências

ALLEN, William Francis; PICKARD, Charles Ware; GARRISSON, Lucy McKim. *Slave Songs of the United States: The Classic 1867 Anthology*. New York: Dover, 1995.

ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa. *Cultura Tradicional Bantu*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ANDRADE, Mario de. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo, v. 41, ano IV, 1937.

ANDRADE, Mario de. *A expressão musical dos Estados Unidos*. Leuzinger: Universidade de Michigan, 1941. (Lições da Vida Americana, 3).

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

ANDRADE, Mario de. Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1938.

ANDRÉ, Hildebrando Affonso de. *Gramática ilustrada*. São Paulo: Editora Moderna, 1979.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ARAÚJO, Samuel. Louvor, música popular e mídia evangélica no Rio de Janeiro: utilização de músicas tradicionais em um determinado contexto de globalização. *Revista Transcultural de Música*, v. 2, 1996.

ARAÚJO, Samuel; FUKS, Leonardo; AMARAL, Ulisses; PINTO, Yahn Wagner Ferreira.. Diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia: um estudo de caso de estilos vocais no samba carioca. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, v. 7, 2003.

ASSIS JUNIOR, Antônio de. *Dicionário kimbundu-português*. Luanda: Argente, Santos [s.d.].

ASSIS, Sônia de *et al.* ONG: a arte ampliando possibilidades, São Paulo: CENPEC, 2002. (Série Educação e Participação).

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Revisado por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Delta, [s.d.].

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph *et alli* (Ed.). *História da África*. v. I: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: UNESCO, 1980.

- BARROS, Felipe dos Santos Lima. *Construindo um acervo etnográfico musical*. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, seu método de campo e documentação sonora produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei – Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Intercon; UERJ, 1999.
- BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BASTIDE, Roger. *As américas negras*. São Paulo: Difel; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: Pioneira, 1971.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEHLAU, Mara (Org.). *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. v. 2.
- BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BUSBY, George. *Finding The Blues: An Investigation Into the Origins and Evolution of African American Music*. (Master of Research) – University of London, London, 2006.
- BUSCACIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri 1934-1956*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2010.
- CALVET, Louis-Jean. *Estilo oral*. Seleção de extratos e tradução de Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz).
- CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- CAMP, Marc-Antoine. *A língua cantada do vissungu*. *LA Revista* (Bulletin de la Société Suisse Des Américanistes), Genève, n. 72, 2010.
- CAMP, Marc-Antoine. *Quem tem autorização para cantar o cântico ritual? Notas sobre o status legal da música tradicional*. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, março-maio 2008.
- CAMP, Marc-Antoine. *Transforming Traditional Music Cultures: a Narrative on Safeguarding Brazilian Vissungu*. In: BALDASSARE, Antonio (Ed.). *Music, Space, Chord, Image*. Bern: Peter Lang, 2012.

CAMP, Marc-Antoine. *Praxis und Valorisierung der afro-brasilianischen Vissungo in der Region von Diamantina, Minas Gerais*. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät da Universidade de Zúrique, Zúrique, 2006.

CANÇADO, Tania Mara Lopes. *Uma investigação dos ritmos haitianos e africanos no desenvolvimento da síncope no tango/choro brasileiro, habanera cubana, e ragtime americano (1791-1900)*. (Doutorado em Música) – Universidade de Shenandoah, Winshester, 1999. Síntese.

CARDOSO, André. *A música nacorte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: MEC, 1961. (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro).

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música afro-brasileira*. Parte 1: Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba Brasília: UnB, 2000. (Série Antropologia).

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. s.l. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

CASTRO, Manuel Antônio de. *O acontecer poético: a história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto no século XVIII*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2002. (Série Clássicos).

CASTRO, Yeda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n.14, 1983.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2005.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org.). *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [s.d.].

CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz: a música dos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Globo, 1957.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *L.H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais*. Salem, MA: Library of Congress – Endangered Music Program (Series), 1988. 1 CD stereo, gravadora Rykodisc

CORRÊA, Elias Alexandre da Silva. *História de Angola*. Lisboa: Ática, 1937. (Coleção dos Clássicos da Expansão Portuguesa no Mundo).

Cultural Equity. Desenvolvido por Bob Moses. Disponível em: <http://www.culturalequity.org/>. Acesso em: 05 fev. 2013

DAYRELL, Juarez. Culturas e identidades juveniles. *Última década*, Viña del Mar, v. 11, n. 18, p 69-91, abr. 2003. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22362003000100004&script=sci_arttext&tIng=es. Acesso em: 30 jan. 2013.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 28, n. 1. p 117-136, jan./jun. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11660.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2013.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. v. 1.

DERIVE, Jean. *Oralidade, literalização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. (Cadernos Viva Voz).

DIAS, Paulo. Tradição e modernidade nas ingomas do sudeste: jongo e candombe. In: LAHNI, Claudia Regina *et al* (Org.). *Culturas e diásporas africanas*. Juiz de fora: Editora UFJF, 2010.

DICIONÁRIO Aurélio. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com>. Acesso em: 05 fev. 2013.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. *Suena el Río*. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-latenses em Buenos Aires. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). *Do sambacanção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

DUMONT, Louis. *O individualismo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulus, 2008.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. *Brésil l'heritage africain*. Paris: Editions Dapper, 2005.

FISHER, Miles Mark. *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Citadel Press, 1990.

FRANKE, Richard W. *Bantu Words in American English*: Week 11, Lecture 02. African Contributions Part 04. Disponível em: <http://msuweb.montclair.edu/~franker/week11Africa4words.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2013.

- FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance: african musical heritage in Brazil*. Hanover, N. H: University Press of New England, 2000.
- FU-KIAU, K. K. Bunseki. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. In: ADJAYE, Joseph K. *Time in the Black Experience*. London: Greenwood Press, 1994.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GIANASTÁCIO, Vanderlei. O sufixo *-ismo* na história das gramáticas da língua portuguesa e sua produtividade a partir do dicionário de língua portuguesa Antonio Houaiss. Disponível em: <<http://www.usp.br/gmhp/publ/GiaA1.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2013.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora UCAM, 2008.
- GIOVANINNI, Oswaldo. Aires da Mata Machado Filho. O registro dos Vissungos e os estudos do folclore em Minas Gerais. In: SEMINÁRIO CIRCUITOS DA CULTURA POPULAR, 2010, Rio de Janeiro. *Anais Eletrônicos*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2010.
- GNERRE, Maurizio. O *corpus* dos vissungos de São João da Chapada (MG). In: FREITAS, Neide. *Vissungos: cantos afro-brasileiros de vida e morte*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007. (Cadernos Viva Voz).
- GROVE. *The New Grove Dictionaire of Music and Musicians*. Massachussets: Macmillan Publishers Ltda, 2001.
- GUIMARÃES, Nadya Araújo. Trabalho: uma categoria-chave no imaginário juvenil?_In: *Retratos da juventude brasileira*. São Paulo: Instituto Cidadania; Fundação Perseu Abramo, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2009.
- HALL, Gwendolyn Midle. *Slavery and African Ethnicities in the Americas: Restoring the Links*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HAMA, Boubou; KI-ZERBO, Joseph. *Lugar da história na sociedade africana*. In: KI-ZERBO, Joseph. *et alli*. (Ed.). *História da África*. v. I: Metodologia e pr-e=história da África. São Paulo, UNESCO, 1980.
- HECKLER, Evaldo; BACK, Sebald; MASSING, Egon. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: Unisinos, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Partes I e II. Petrópolis: Vozes, 1967.
- HERR, Martha. Mudanças nas normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil. 1938, 1956, 2005. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 15, 2007.

- HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- HOLLOWAY, Joseph E.; VASS, Winifred K. *The African Heritage of American English*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HURST, Laurel Myers. Drive Vs. Vamp: Theorizing Concepts That Organize Musical “Improvisation” in Gospel Communities. (Master of Arts) –College of the Arts, Kent State University, USA, 2010.
- JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.
- JESUS, Clementina de; TIA DOCA; FILME, Geraldo. *O canto dos escravos*. Coleção Eldorado, [s.d.]. 1 CD estéreo.
- JUNOD, Henri. *Usos e costumes dos bantu*. Arquivo Histórico de Moçambique, 1996. v. 1.
- KAGAME, Alexis. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu. In: *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela UNESCO por Paul Ricoeur e outros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- KAGAME, Alexis. *La philosophie bantu comparée*. Paris: Présence Africaine, [s.d.].
- KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2011.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1979.
- KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, mar./maio 2008 LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Campinas: CECULT, 2007.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1 e 2.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Edilson Vicente de. O enigma do lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, 2, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio D’água, 1983.
- LOMAX, Alan. Folk Music in the Roosevelt Era. In: COHEN, Ronald (Ed.). *Alan Lomax selected writings 1934-1997*. New York: Routledge, 2009.
- LOMAX. Allan, BOTKIN, Benjamin A.. *Negro Work Songs and Calls*. Salem, MA: Library of Congress Archive of Folk Culture, Rounder Records, 1999. 1 CD estéreo.

LUNA, Francisco Vidal; COSTA, Iraci del Nero da; KLEIN, Herbert S. *Escravidão em São Paulo e Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2009.

MACGAFFEY, Wyatt. *Religion and Society in Central Africa: the Bakongo of Lower Zaire*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

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

MAIA, Pe. António da Silva. *A canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.

MAIA, Pe. António da Silva. *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo*. Luanda, Angola: Tipografia das Missões, 1964.

MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

MARTINS, Leda. *Performances do tempo espiralar*. In RAVETTI, Graciella, ARBEX, Márcia (org). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, UFMG, 2002.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1978.

MCGRATH, Alister E. *Fundamentos do diálogo entre ciência e religião*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

MERHY, Silvio Augusto. As transcrições das canções populares em *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, 2010.

MORIN, Edgar. As idades da vida. In: _____. *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

MPHANDE, Lupenga. *Naming and Linguistic Africanisms in African American Culture*. Somerville: Cascadilla Press, 2006.

MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 57-63, dez./fev. 1995-1996.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro-Frio – Vissungos: uma prática social em extinção*. (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOLL, Volker. *O português brasileiro*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

OLIVEIRA, Amanda Sônia López de (Org.). *Palavra africana em Minas Gerais*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz).

OLIVEIRA, Janaína Pimenta de. *A Voz do Negro*. (Especialização em Voz) – Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, Rio de Janeiro, 1999.

ORO, Ari Pedro; STEIL, Carlos Alberto (Org.). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes, 1999.

ORTIZ, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

PAES, Ermelinda de Azevedo. *A didática informal na aprendizagem dos ritmos populares: das escolas de samba à universidade*. *Raízes e Rumos*: Órgão de divulgação do departamento de extensão da UNI-RIO, Pró-reitoria de Pós-graduação, pesquisa e extensão, Rio de Janeiro, Ano II nº3, 1995.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

PETTER, Margarida Maria Taddoni. *Variedades linguísticas em contato: português angolano, português brasileiro e português moçambicano*. (Livre-docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PINHO, Patrícia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

PINHO, Sílvia M. Rebelo. *Tópicos em voz*. Rio de Janeiro: Guanabara, 2001.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Março/maio*. *Etnomusicologia: da música brasileira, à música mundial*. *Revista USP*, n. 77, São Paulo.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.44, n.1, 2001..

PRASS, Luciana. *Moçambiques, quicumbis e ensaios de promessas: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas no sul do Brasil*. (Doutorado em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PRETI, Dino (Org.). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas; EDUSP, 2002.

QUEIROZ, Sônia (Org.). *Vissungos no Rosário: cantos da tradição banto em Minas*. Belo Horizonte> FALE/UFMG, 2012. 1 CD estéreo. (Cadernos Viva Voz).

QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz).

QUEIROZ, Sônia (Org). *Brasilidades que vêm da África*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz).

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

QUEIROZ, Sônia (Org). Vozes da África em terras diamantinas. In: *Suplemento Literário: cantos afro-descendentes – vissungos*. Belo Horizonte, p. 1-3, out. 2008. Edição especial.

RAMOS, Arthur. *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo: Editora Nacional, 1946. Brasileira, série 5, v. 249.

RAMOS, Arthur. *Estudos de folk-lore*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1958.

REGO, Antônio da Silva. *A dupla restauração de Angola 1641-1648*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colônias, 1948.

RELAÇÃO DOS DISCOS GRAVADOS NO ESTADO DE MINAS GERAIS. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música/Centro de Pesquisas folclóricas, 1944.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Madras, 2008.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Círculo do Livro, [s.d.].

SABLOSKY, Irving. *A música norte-americana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SAMPAIO, Neide Freitas (Org.). *Vissungos: cantos afro-descendentes em Minas Gerais*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz)

SANTOS, Valdevino Rodrigues dos. *Tempos de exaltação: um estudo sobre a música e a glossolalia na Igreja do Evangelho Quadrangular*. São Paulo: Anna Blume, 2002.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.

SAVAGE, Patrick E.; MERRITT, Emily; RZESZUTEK, Tom; BROWN, Steven. CantoCore: A New Cross-Cultural Song Classification Scheme. *AAWM Journal*, v. 2, n.1, 2012.

SHELLENBERG, Murray. Singing in a Tone Language: Shona. In: *Selected Proceedings of the 39th Annual Conference on African Linguistics*. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project, 2009. p. 137-144.

SILVA, Valéria Piccoli Gabriel da. *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*. (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SKIDMORE, Thomas E. O negro no Brasil e nos Estados Unidos. *Argumento: Revista Mensal de Cultura*, São Paulo, n. 1, 1975.

SLENES, Robert W. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil. *Cadernos do Museu da Escravatura*, Luanda, v. 1, 1995 .

SUPLEMENTO LITERÁRIO: cantos afro-descendentes – vissungos. Belo Horizonte, out. 2008. Edição especial.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.

TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. O tempo no registro da experiência. *Cadernos de Ciências Sociais*, Belo Horizonte, v.6, n.9, p. 43-53, ago. 1999.

TEMPELS, R. P. Placide. *La philosophie bantu*. Edition de l'Évidence, 2009. Disponível em: http://www.eglise-realiste.org/pdf/philo_bantoue.pdf. Acesso em: 05 fev. 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *O rasga*. São Paulo: Editora 34, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens*. São Paulo: Art, 1988.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. *Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná*, v. 1 n. 1, mar. 2008. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/musica/article/view/11718>. Acesso em: 05 fev. 2013.

TROULLIOT, Michel-Rolph. Anthropology and the Savage Slot: the Poetics and Politics of Otherness. In: _____. *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. p. 7-28.

TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VALLIM FILHO, Wagner. *Entre o samba brasileiro e o jazz norte-americano: Transformações da música negra no Novo Mundo*. (Graduação em Produção Cultural) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph *et alli* (Ed.). *História da África*. v. I: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: UNESCO, 1980. p.157-179.

VASS, Winfred. K. *The Bantu Speaking Heritage of the United States*. Los Angeles: Center for Afro-American Studies – University of California, 1979.

VIDOSSICH, Edoardo. *Sincretismos na música afro-americana*. São Paulo: Quiron; Brasília: INL.

VIEIRA, José Luandino. *Lourentino, Dona Antónia de Sousa Neto & eu*. Luanda: Editorial Nzila, 2006.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1947.

VISSUNGOS. In: Cantigas sob a sombra do Itambé. Apresenta contos e cantos vissungos gravados na voz de Mestre Ivo Silvério da Rocha. Disponível em: <http://cantigas.pilarcultural.org/vissungos-2/>. Acesso em: 05 fev. 2013.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo:, Martin Claret, 2004.

WHITE, Shane; WHITE, Graham. *The Sounds of Slavery*. Boston: Beacon Press, 2005.

WILSON, Ralph L. *Dicionário prático português-umbundo*. Bela Vista: Tipografia do Dondi, 1951.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANEXO I

O Caso do Pirulito

O "Caso do Pirulito", que aqui apresento, é um ensaio que relata os diversos problemas decorrentes de informações conflituosas, publicadas no CD comercial editado pela Library of Congress: *L.H Corrêa de Azevedo: Music from Ceará e Minas Gerais*.

Foi a partir deste CD que iniciei minha busca por todos os fonogramas que estivessem presentes na listagem de Luiz Heitor, que me havia sido enviada pelo American Folklife Center. Assim, procurei encomendar desta listagem apenas os cantos que não possuíssem os mesmos títulos daqueles do CD, evitando repetições.

Entretanto, durante a audição da faixa 24 deste CD, percebi que ela é idêntica à seção inicial do fonograma encomendado à Library of Congress e identificado pela referência AFS 7783 B: "a Song for carrying the dead on hammocks. Sung by Manoel dos Santos, with guitar by José Lopes de Figueiredo". Esta faixa consiste de duas seções: 1) justamente a gravação igual à do nº 24 do CD; 2) e uma segunda canção com acompanhamento de violão. Ela foi solicitada, não obstante possuir o mesmo título do CD comercial, por não trazer o mesmo de intérprete. E como o critério da encomenda foi a não repetição de canções, não requeri a faixa referente ao registro AFS 7818 "(vissungos) Songs for carrying the dead on hammocks. Sung by José Paulino de Assunção e Francisco Paulino", já que é exatamente essa, porém traduzida, a indicação da faixa 24 do CD comercial.

Também problemáticas são as informações concernentes à faixa 26 do CD comercial. O fonograma é o mesmo da seção inicial da gravação encomendada sob a indicação "7843 B". De fato, o texto do CD é uma tradução da referência "7843 B, a - At dawn", mas os cantores diferem: Joaquim Caetano de Almeida no CD comercial e José Paulino de Assunção/Garcindo Paulino de Assunção na gravação encomendada. Nesse caso, contudo, é possível considerar que há uma incorreção no CD comercial, pois, de fato, o vissungo é cantado por dois intérpretes. Além disso, na listagem da Library of Congress há uma referência semelhante (mesmo cantor) à da faixa 26 do CD comercial: "7826 A, a (vissungos) of the mine workers. Sung by Joaquim Caetano de Almeida - At dawn". Esta gravação também foi encomendada e é um registro sonoro completamente diferente do fonograma comercial.

A faixa número 25 do CD "L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais" coincide com os registros "7823 A, b" e "7823 A, c", que possuem a seguinte descrição: "(vissungos) of the mine workers. Sung by Joaquim Caetano de Almeida. A,b - Para 'secar' água ('drying' the water). A,c - Para 'secar' água ('drying' the water)"; um texto bastante semelhante ao do CD comercial. Ambas as referências foram solicitadas²²² e, após a audição, percebe-se que, apesar da parte musical da gravação ser a mesma, existe outro desencontro de informação. No início do fonograma encomendado, o seguinte texto é narrado por Luiz Heitor: "Diamantina, 14 de fevereiro de 1944. Pregão de vender pirulito". Curiosamente, a referência imediatamente anterior da listagem da Library of Congress, "7822 A,a", faz menção à venda de pirulitos: "Street-cry of a lollipop vendor. By Lucas Casimiro de Araujo"²²³ (FIGURA 50)²²⁴. Essa informação é importante na medida em que esse exemplo musical é muito único (CD faixa 29), pois sugere bastante a idéia de um grito, ou de um choro ("Street-cry"), assim divergindo da sonoridade mais cancional de todos os outros vissungos a que tive acesso. Além disso, o narrador da Library of Congress indica que essa faixa contém 4 pistas ("strips"), mas apenas 3 aparecem na listagem impressa: b, c e d. É possível supor, portanto, que a ausente "pista a" seja justamente a citada "7822 A,a", corroborando para isso o fato de que existe uma repetição anterior da referência "7822 A" com outro texto. Assim conjecturo que ocorreu um erro de datilografia na segunda aparição desta referência, devendo ela na verdade ser a referência "7823 A, a", confirmando a narração do fonograma²²⁵: "Pregão de vender pirulito".

²²² Foram solicitadas pois estão no mesmo fonograma em que aparecem outros vissungos requeridos.

²²³ Essa referência não foi solicitada para o CD encomendado, pois não há nenhuma indicação de ser um exemplo de vissungo.

²²⁴ No CD encomendado a Library of Congress, o técnico de gravação sempre narra a referência numérica de 4 algarismos, como, por exemplo, em 7823 A ou 7823 B. Assim optei por utilizar somente as indicações numéricas manuscritas da listagem enviada pela mesma Library of Congress, assim desconsiderando as referências de 3 algarismos, como o "152" que aparece nessa figura.

²²⁵ Vale ressaltar que na publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas esta ambiguidade não aparece.

- 7822 152 Two-part singing by Gabriel Pereira da Silva and Joviano Paulo dos Santos.
- 152 A - Resurrection Sunday (coco). Composed by Gabriel Pereira da Silva.
152 B - Bebo veneno (paulista). Composed by Gabriel Pereira da Silva.
- 152 A, a Street-cry of a lollipop vendor. By Lucas Casimiro de Araujo.
- 7823 153 A, b/153 B (vissungos) of the mine workers. Sung by Joaquim Caetano de Almeida.
153 A, b - Para "secar" água ("drying" the water).
c - "
d - At sunset
153 B - Other vissungos
- 7824 154 A, a Valsa Viana (waltz). Played on the fiddle by José Gerônimo de Oliveira.
154 A, b/154 B Na fazenda do Pinheiro (caricoca). Sung with viola by Hermano Caetano.
- 7825 155 A, a (puladinho). Played on the fiddle by José Gerônimo de Oliveira.
155 A, b Sou pequenina. Sung with fiddle by José Gerônimo de Oliveira.
155 A, c (oitavo). Played on the fiddle by José Gerônimo de Oliveira.
155 B ABC da cobra. Sung with viola by Hermano Caetano.
- 7826 156 A/3, a (vissungos) of the mine workers. Sung by Joaquim Caetano de Almeida.
156 A, a - At dawn
b - Para "secar" água ("drying" the water).
c - De carumbé
d - De multa (collecting a fine).
156 B, a - De agradecimento pela multa paga (thanking for the collected fine).

FIGURA 50 – Trecho da listagem da coleção de Luiz Heitor fornecida pela Library of Congress

Após perceber esse problema, decidi que iria pedir para Seu Ivo mais informações sobre este canto, o que ocorreu em julho de 2012, quando tive a oportunidade de, durante um encontro de Mestres do Rosário, realizado no 45º Festival de Inverno da UFMG, tocar, para ele, este fonograma. Atentamente, ele escutou os primeiros compassos e em seguida disse já ter escutado este fragmento, pois outro pesquisador o tinha mostrado. E ainda afirmou: "é o secar água". Posteriormente, apontando ao seu amigo Luis, disse: "não é? O barulho é igual!". Achei interessante a resposta, pois eu já estava absolutamente resolvida de que tal canto não se tratava de um vissungo, e sim de um pregão de pirulitos. Após uma conversa, entretanto, Seu Ivo me garantiu que o som deste fonograma lembra de fato o ruído da jangada, maquinaria utilizada durante o trabalho de secagem da água em busca dos cascalhos na região. Aires descreve o trabalho e a maquinaria deste processo de retirada da água:

"Marca-se o tamanho da cata e começa-se a catear. Imediatamente aflora a água do subsolo e os mineiros têm de secá-las, com batéias e barris se for

pouca. No caso contrário, tem de ser assentada uma ou mais 'bombas' na cata. A bomba compõe-se de dois acessórios. O primeiro é um canudo de ferro, tendo ao pé um cepo de madeira ocado e munido de um estampilho. O segundo é um varal de madeira munido em uma das extremidades da 'bucha', feita de sola, tendo o formato de um guarda-chuva meio fechado, e na outra, de um pedaço de madeira em cruz para o trabalhador manejá-la. O bombeiro enfia o varal na bomba e puxa-o logo depois, abrindo-se o estampilho e enchendo-se a bomba d'água, que é lançada fora pela bucha....quando a bomba secou toda a água, diz-se que 'chegou no pó'. Procedem-se então à retirada da terra e desmontes, até chegar ao cascalho....Quando é muita a água das catas e é insuficiente o trabalho de uma e mesmo mais bombas movidas a braço, emprega-se um rudimentar processo mecânico. É a 'jangada', tosco aparelho armado de paus e tábuas, o qual, assentado ao pé da cata e movido por água conduzida até ele por um bica-me de tábuas ou zinco, puxa três e mais bombas. A roda é uma jangada aperfeiçoada e com maior potência. Terminada a extração de uma cata, faz-se o corte entre ela e outra que tem de ser tirada...Acabado o serviço, o mineiro assenta no lugar uma 'baliza', marco de madeira ou pedra, para assinalar o ponto que foi lavrado, a fim de se orientar em futuros"²²⁶.

Teria o vendedor de pirulitos se inspirado nos ruídos da maquinaria de mineiração, para a elaboração do seu pregão? Ou Seu Ivo teria sido induzido, pela pergunta do pesquisador, a aproximar os sons do fonograma "Secando água" (do CD comercial) aos sons da maquinaria de mineiração?

Aqui vale pensar sobre o quanto influenciemos uma cultura com nossos modos de perguntar, e de pesquisar. O fato é que, se por um lado as publicações, CDs e outras mídias muitas vezes interferem em uma cultura, apresentando saberes recortados, decalcados e estereotipados, por outro lado, são justamente estes meios de comunicação que trazem a tona os saberes de uma cultura. Remédio ou veneno?

Neste caso, de forma retroflexa, os fonogramas de Luiz Heitor, por um erro da Library of Congress na elaboração do CD, chegam ao cantor de vissungos, gerando a possibilidade de se nomear uma coisa por outra. Este erro, por outro lado, levou à percepção de que os sons do fonograma efetivamente lembram o da maquinária de secagem de água na mineiração. Tal aproximação acidental nos fez perceber a dimensão do trabalho de mineiração para a população de Diamantina. A cidade e seus distritos reverberam os saberes do garimpo: seus sons, sua comida, seus hábitos. No cantar do vendedor de pirulitos, habita, portanto, o garimpo.

²²⁶ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 42.

ANEXO II

Roma, Bruxelas, Japão

Durante a investigação da listagem enviada pela Library of Congress, identifiquei um relato, uma história de vida registrada na região de Diamantina. Julguei que seria interessante obter mais informações sobre a região a partir dessa voz, que havia vivido a realidade da mineiração. Assim, além das gravações dos vissungos, solicitei também o depoimento de Antonio Felix Veloso. O entrevistador foi Euclides Silva Novo e ele seguiu os procedimentos convencionados por Alan Lomax, visando compreender a vida do homem negro na região. É interessante que esta entrevista foi gravada no cemitério de Diamantina, onde Antonio era coveiro. Luiz Heitor escreveu em seu caderno de notas de campo sobre os locais de um dia de gravação em Diamantina, dentre elas este cemitério:

"Pela manhã, no Pão de St. Antonio gravação com a banda da Força. Depois do almoço gravamos o disco com o velho Aprígio no cemitério. Depois da janta [sic] coreto e modinhas com Ernesto Roque e XXX seu grupo (nota de campo de 8 de fevereiro, Diamantina)." ²²⁷

Segundo informações contidas na publicação "Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais", Antônio, cujo apelido era Aprígio, era negro e teria uns 100 anos. Disse não saber exatamente quando nasceu, mas afirmou ser natural da África. Estaria há mais de 45 anos em Diamantina:

"Consta ainda em sua ficha que esteve na Guerra do Paraguai. Falou com a Princesa Izabel. Conta da sua viagem no navio negreiro. Fala entremeando versos e frases latinas. Tomou caramujo com cachaça por 9 dias, para melhorar a voz e como virilizante. É rezador contra cobras" ²²⁸.

Realizei uma transcrição ²²⁹ do texto da entrevista que registro aqui:

Legenda:

" " Não tenho certeza.

() Ao lado de uma parte confusa, com uma sugestão do que pode ser.

(?) não consegui entender.

- *cantando* – voz cantada

²²⁷ BARROS. *Construindo um acervo etnográfico musical*. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Correa de Azevedo, seu método de campo e documentação sonora produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944), p. 124.

²²⁸ Relações dos discos gravados nos estados de Minas Gerais, p. 39.

²²⁹ Nesta transcrição recebi o auxílio de minha aluna Jaqueline Rezende, a quem presto meu agradecimento.

- *falando* – voz falada

ESN – o entrevistador, Euclides da Silva Novo

AFM – o entrevistado, Antonio Felix Veloso

Entrevista:

AFM - "Antônio Felix Mendonça"

ESN - Antônio Félix Mendonça.

ESN: E "Aprígio" então, é?

AFM- Apígio é apelido.

ESN: Veio da África, né?

AFM- Vim da África.

ESN: E... Veio com quem, com seus pais?

AFM - Vim com os pai e mãe.

ESN - Hum. Muito bem. E...

AFM - Morreu nos açoites, no Bonfim, que hoje em dia se trata "Bocaiúva".

ESN - Ah! Muito bem. E... Se lembra da viagem?

AFM - Lembro. Vim passando. Vim um comércio chamado Arraial (?),

Jequitibá, Santana de Ferros, Cidade Leopoldina, Porto Novo do Cunha, Arraial da Onça...

ESN - Isso foi aqui, né?

AFM - Foi aqui.

ESN - E lá da sua terra da África, qual é o lugar que você veio?

AFM - Boléo, Cidade Reganhado, Jacaré Grande, Carmão, Cidade Mocotó e Cidade de "Logui". É. **Roma, Bruxelas, Japão...**

ESN - Sim. Tudo senhor via pela culatra.

AFM - Não, vim contando.

ESN - Sim

AFM - Eu já vim... Mas... Vim pequeno de tamanho, mas eu vim prestando atenção.

ESN - Ah... Muito bem.

AFM - É.

ESN - Mas você vinha solto no navio?

AFM - Solto no navio.

ESN - E seu pai?

AFM - Meu pai acorrentado.

ESN - Ah, acorrentado...

AFM - Ele todo acorrentado.

ESN - E sua mãe? Solta?

AFM - Solta, sim. Minha mãe e avó.

ESN - Você se lembra de alguma palavra lá da sua língua, lá do seu pai?

AFM - Lá... Já esqueci. As palavras todas eu esqueci. Mas... Eu... É...

ESN - Como chamava o padre, por exemplo?

AFM - Ganzamba.

ESN - Ganzamba.

AFM - É. Padroeiro de lá era São Felipe de "Neju" (Neri).

ESN - Ah! São Felipe...

AFM - Era um homem que roubava galinha, "nosso senhor foi e pra ele achar o perdão da cruz pra 'reginale' a vosso trono maior sinal", o Senhor mandou ele catar os penugens da galinha toda pra ele poder se salvar. É o padroeiro de lá. E nós, como nasce lá, esse dia não vai lavado não, viu? Não vai lavado, não. Fomentado com óleo de amendoim, que é pros negros ficar "um peixe, um pedaço". Liso. Não tem ferida. É. Eu só tenho aparelho de guerra no corpo, imagem no corpo... Mas não tem uma ferida!

ESN - O senhor então goza saúde?

AFM - Gozo saúde!

ESN - Quantos anos tem, mais ou menos?

AFM - Eu... Eu tô com setenta e tantos anos! Não conheço remédio de qualidade nenhuma. Eu sou farmacêutico do mato. Dou remédio a qualquer um homem, qualquer uma senhora. A viu? Eu só "gozo" do remédio, mas não tenho dor de barriga, não tenho reumatismo, não tenho dor de qualidade nenhuma. "Sô nego são", hoje eu deito aqui, amanhã eu amanheço "um peixe, um pedaço a três abraços".

ESN - Então (?) Algumas palavrazinhas... Como é que chama vaca, por exemplo? Lembra?

AFM - Vaca é anguru. Anguru

ESN - E o leite?

AFM - "Sabor da Titerna"

ESN - É a tradução, né?

AFM - É.

ESN - Tudo bem... Mais alguma palavrinha...

AFM - O defunto é Pinguê.

ESN - Ah, Pinguê.

AFM - É. "Mulher é bragazonza"

ESN - "Bragazonza".

AFM - É. "Bragazonza. E animal "capixaí"

ESN - Boi. Boi. Como é? Boi?

AFM - É anguru.

ESN - É anguru também, né?

AFM - É. É "turquera, viu?" É quiabano. "Porque é orelha quiabano". O chifre é duro.

ESN - Ah, muito bem.

ESN - O senhor lembra-se da guerra do Paraguai?

AFM - A guerra levou 7 anos pra acabar. No dia...

ESN - O senhor era mulecote ou era já rapaz?

AFM - Eu já tava grande. No dia que entrei nessa Diamantina aqui, um padre velho aqui foi consagrado pelo Bispo de Mariana, viu? Olha, aqui eu ajudei... Eu vi fazer essa igreja de "Santana" e vi fazer uma igreja de pedra que tem lá em cima que é feita no Rio de Janeiro. Vi enforçar gente ali em cima.

ESN - Viu enforçar gente?

AFM - Vi. O criminoso saía com o soldado e ele rezando: Levanta "Antuni", / levanta deste mesmo continente. /Vai livrar teu pai da forca, /que foi morrer inocente. /Os mortos desejam pôr o pé no chão pra ver as palavras do Frei João. "Que é o mandado de Deus pregando a Santo Antônio".

ESN - E esses enforcamentos? Era à vista de todo mundo?

AFM - Era à vista e ia os negro tudo pra assistir. Aqueles que fizesse a oração da gloriosa senhora de Montserrat, em vez de bater o ferro no pescoço ali... O "pili" quente entrava ali e o sujeito que entrava ali no ombro dele e tinha... passava por baixo assim, uma roseira assim... Pegava a corda e pegava ele até aqui assim... Pegava e "encaixava" e puxava ele... Se fizesse a oração da "Bacelana", que é uma oração que fala assim... Nossa Senhora de Montserrat *ela é preta? (?) Ah viu? (?) Adevogada, preta, (?) Nossa Senhora das Dores...*

ESN - Você se lembra do nome do Imperador, como era?

AFM - Lembro. "João Tomás"

ESN - Imperador?

AFM - Imperador. "João Tomás"

ESN - Ah... Não tô perguntando o Imperador de "Virgínio", não.

AFM - Não, não!

ESN - É o Imperador da Corte. Ah... O Imperador lá da Corte do Rio de Janeiro.

AFM - D. Pedro.

ESN - Ah, sim...

AFM - "Barbado" (ou malvado) (?) D. Pedro I...

ESN - Isso! Mas você confundiu, achou que eu tinha perguntado o Imperador lá de Virgínio... Sim, D. Pedro I.

AFM - Não, não... D. Pedro I.

ESN - A Princesa Santa Isabel, o que ela fez? A Princesa Santa Isabel... E com os "pretos", o que ela fez?

AFM - Ela falou: se Nossa Senhora do Rosário sarasse as feridas da perna da mãe dela e

que ela “torrava” os 13 de maio.

ESN - Ah... Muito bem...

AFM - Eu estava lá. Eu estava lá, viu? E quando... “veio acá a carta, sim... Aqui assim”. Os “negros” com chapéu... Aqui. Os “negros” com chapéu aqui assim e o senhor com as mãos aqui assim... Se despedindo. O senhor com... O senhor com as mãos aqui assim e ele despedindo: adeus. Adeus que eu tô liberto!

ESN - Hum... Muito bem.

AFM - Tô liberto! “Eles (?) e prometeu a Senhora das Mercês que ali não é pecador nem embaralho pega senhora divina os olhos” a vossa piedade. Alcançar o prêmio da bem-aventurança. Estava dando no negro da “roça” no dia 15 de agosto. Quando ele gritou: Me vale Senhora das Mercês. Me vale Senhora das Mercês. O “senhorzinho” falou: Senhora das Mercedes é o couro. Senhora das Mercedes desceu com os braços abertos. O negro entrou na capa. Os negros todos. E ficou um soberbo que ficou de fora e falou: “eu não me calo”. Viu? Morreu nos açoites.

ESN - Tá vendo?

AFM - Como falou a Santa Clara: “idade de 12 anos”, esse mundo é engano. E nós é uma “lua” só, nós é um “sol” só. Só que de muitas (?).

ESN - Me diz uma coisa... É exato que... Assim... À noite... Os negros dançavam, batucavam?

AFM - Batucavam.

ESN - É?! Vê se se lembra alguma cantiga daquela batucada. Canta aí uma:

AFM - Já sei, já sei - *cantando* - Chore “imburanê” (imburana aê)/ Tô chorando nega preta de chuchu/ A menina bonita chorando – *falando* - Batucando... Ali... Ali eles pegavam... Ali... – *cantando* - Eu amei meu recortado da banda do “rivenê”/ Eu sei que vou da banda do “rivenê” eu sei que vou/ Saracura cantou no “tronco”, sabiá cantou no “brejo”/ Eu não danço mais aqui, que essas moças daqui têm “prevelé” (privilégio)/ Eu vi a “poia (eu vim apoiado) do lirô lirô. Eu vi a poia do lirô virô”/ Eu não danço mais aqui, que essas moças daqui têm “prevelé” (privilégio). – *falando* - Ele cantava...

ESN - Sim.

AFM: - *cantando* - A viola já deu baixa, violão não tem “vali” (valia/vale/ali) / Até os freis de maio sabi dança quadria.

ESN - Muito bem.

AFM - Essa negrada assim.

ESN - Essa negrada.

AFM - “Viu?” Isso tudo. Olha... Nosso Senhor Jesus Cristo, a santa boca dele escarro nojento, ele sofreu todos os instrumentos. Os santos olhos de nosso Senhor Jesus Cristo foi inclinado ao chão, morreu a morte de paixão. O pescoço foi amarrado com as cordas, Senhor Deus, misericórdia. A santa cabeça coroada de espinhos sofreu Senhor do Bonfim. “Os homens de (usou de) denegrade (denegrado)” de madeira “sofreu” o (são seu) Senhor verdadeiro.

ESN - Agora... Não é pra parecer (?). Você foi cativo também?

AFM - Fui Ventre Livre.

ESN - Ah... Ventre Livre?

AFM - Ventre Livre, sim.

ESN - Ah, sim...

AFM - Fui Ventre Livre. Eu fazia o que eu queria! É... Ora eu passava a mão numa madeira... Eu só imaginava (?).

ESN – Mas não sabe ler?

AFM- Não sei ler, não senhor. (?)

Vários elementos chamaram minha atenção, no percurso da transcrição desta entrevista. O primeiro ponto importante a ser considerado é o fato de que o entrevistador buscou, a partir de suas perguntas, conhecer um pouco mais sobre o contexto de Antônio. Entretanto, o pesquisador interpelou várias vezes, cortando seu raciocínio. Possivelmente, isto ocorreu em decorrência da tendência de Antônio se estender bastante nas narrativas, visto que parece ter prazer em contar histórias. Ao contrário, os pesquisadores Luiz Heitor e Euclides, tinham prazo e verba contada para a realização de todas as gravações em Minas Gerais.

A minha impressão foi de que cada narração soava como literatura, e todas as vezes em que ele foi interpelado, me surpreendi, pois já estava fascinada pela História. Entretanto, sabemos que o procedimento proposto por Lomax para seus colaboradores, que estavam em missão de registrar as diferentes manifestações culturais populares, era o de realização de perguntas, estruturadas através de um roteiro, como já citamos. Talvez as interrupções tenham decorrido desta conjunção de problemas. Este talvez seja um dos grandes desafios das pesquisas das tradições orais: apreender o tempo do outro, e dialogar com ele, independente das adversidades da pesquisa. Antonio Felix, por exemplo, devia estar acostumado com as pessoas ouvindo suas histórias com atenção, tanto que ele foi justamente o informante que Luiz Heitor escolheu para realizar a gravação deste depoimento (vale dizer que é a única narração do acervo de Minas Gerais). Algo aqui foi, portanto, perdido: a relação contador / ouvinte desfez-se, desestruturando a narrativa. Zumthor nos diz que:

"A poesia oral africana [...] força o presente a adquirir sentido a fim de recuperar o tempo, a fim de que a razão se esgote e ceda lugar a esta fascinação...o encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das

denotações, das conotações principais, das nuances associativas."²³⁰

Outro ponto a ressaltar aqui é a presença da transição da fala para o canto. É muito interessante que muitas das falas de Antônio são rimadas e ritmadas, inclusive utilizando um ligeiro aumento de altura (*pitch*) na emissão. Tais recursos conferem muita dramaticidade às falas, como no caso do relato de quando conheceu a Princesa Isabel, ou quando Nossa Senhora das Mercês desceu para libertar os negros, ou, ainda, quando conta a história do enforcamento, dizendo "os mortos desejam pôr o pé no chão pra ver as palavras do Frei João".

Além disso, ocorre também a presença de histórias cuja narração possui alto grau de exagero, que, para um ouvinte alheio ao contexto, pode parecer ingenuidade ou mentira. Um exemplo deste caso é o relato do seu percurso de viagem, no navio negreiro, onde afirmou ter passado por diferentes lugares, **Roma, Bruxelas e Japão** (título deste anexo). No entanto, nas tradições orais, os dizeres não tentam abarcar a "verdade" enquanto correção, e sim enquanto poética. Zumthor nos diz que:

"Na África, a forte imagística do poema oral (levando-se em conta sua extrema densidade) não parece ser diferente de nossa própria poesia. O que difere aqui não é nem o 'estilo', nem sua origem profunda, mas, de uma outra, o encadeamento funcional: a palavra africana gera a imagem; o motor do discurso poético é a própria palavra: quando pronunciada, a palavra constitui o símbolo do mundo."²³¹

Essa forma poética acontece também em outros momentos do texto: quando ele cita a descida de Nossa Senhora das Mercês, ou a promessa de Princesa Isabel. Vale dizer, aqui, que o mesmo mecanismo ocorre em alguns cantos da coleção de Alan Lomax (*tall tales*). Há o mesmo uso da exacerbação, para expressar algo para além do que está dito. O canto "The Rock Island Line" (CD faixa 30 e FIGURA 51), que trata de uma fuga, diz:

Well, the train left Memphis at half past nine.
Well, it mad it back to Little Rock at Eight forty nine
(*Bem, o trem saiu de Memphis às nove e meia.*
Bem, conseguiu voltar para Little Rock às oito e quarenta e nove)

Aqui, a velocidade da fuga precisa ser enfatizada, e a forma da narração confere, ao personagem da fuga, habilidades heróicas. Sabe-se que a punição para tais fugas, muitas vezes, era a morte. O canto narra, portanto, a vitória daquele que, contra todas as

²³⁰ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 139-140.

²³¹ *Ibidem*, p. 152.

adversidades, consegue vencer até a espaço-temporalidade para atingir seu objetivo.

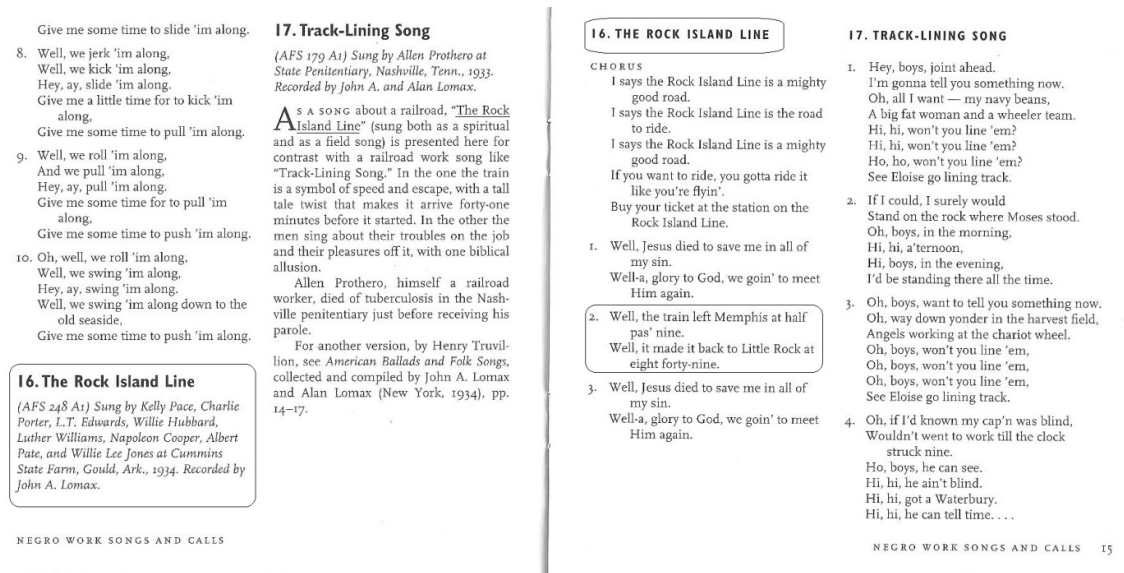


FIGURA 51 – Trecho do encarte do CD "Negro Work Songs and Calls", com destaque para a letra do canto "The Rock Island Line" e as informações sobre o mesmo.

Como expressar tanto sofrimento? Como expressar o contínuo risco da morte? Como expressar as viagens nos navios negreiros, terríveis e que duravam semanas? E nesse caso, não somente a lonjura, mas tudo o que a travessia do Atlântico significou. Kagame nos diz que

"A visão negro-africana do 'passado ancestral', uma vez livre de suas escórias mágico religiosas, é uma preparação para se captar o verdadeiro sentido da história, que não se ocupa do passado enquanto tal, mas descreve os eventos atuais enquanto surgidos e irrompidos no passado."²³²

Nesse sentido, não é possível expressar a história como uma sucessão de fatos, como comumente ocorre na cultura ocidental. A história é vigência, que através da voz realiza-se. Não interessa a veracidade (enquanto correção). Pouco importa se Antônio de fato conheceu a Princesa, ou se viajou até o Japão. Aqui ele expressa os acontecimentos na voz e na temporalidade dos seus antepassados. A lonjura aqui é mais do que distância. É contínuo, é tempo, é história: Roma, Bruxelas e Japão.

²³² KAGAME. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu Kagame, pág. 134

ANEXO III

Rede semântica da música na língua quimbundo

Fonte: ASSIS JR, Antônio de. Dicionário Kimbundu-Português

Performance

Cantar

Mbémbu. Sub. Repetição de um som reenviado por um corpo duro / Eco / Qualidade sonora de instrumento ou voz.

Mbimbi. Sub. Timbre, metal de voz/ Fala/ Modo de se exprimir. / Linguagem/ Tom: modo de falar / Somido/ Som /

Mbuémbue. Adj. / murmurador / Que produz murmúrio. //sub. Som mal distinto/

Murmúrio. Ruído das águas correntes / sussurro.

Mbundu. Sub. Choro, lágrimas....lamento lamúria....canto triste

Ndúnge. Sub. Aptidão, jeito...habilidade....

Féle. Adj. Nobre, distinto// Que tem pouca extensão ou volume....pequeno, infantil, limitado, pouco.

Fobia, adj. Brando, lasso/ mole/ enfraquecido

Ngimba. Sub. Artista exímio. Pessoa que cultiva uma das belas artes....

Ngímbí adj. E sub. Que canta/ Pessoa que sabe cantar: cantor : - k´arimb´e, nganga ia imbanda k´arisak´e´. Cantador.

Ngimbiri. Sub. Indivíduo que canta muito. Cantadeira. Mulher que faz do canto profissão.

Ngúndu, fig. Pessoa que canta bem.

Hete. Adj. Que executa uma coisa com perfeição / hábil, habilidoso / destro / Pessoa que trabalha bem, com gosto / o que faz coisas bonitas.

Huri...Expressão para significar o estado de silêncio. Adj. Calado / silencioso / calmo.

Iaiúlu. Sub. Ruído de muitas vozes / sussurro.

Ietu. Adj. E pron. Poss. Pertencentes as pessoas que falam ?/ verdadeiramente, propriamente nossos.

Ítonda, sub. Pl. aplausos, louvores / demonstrações de aprovação, reconhecimento, alegria enusiasmo. // diversão ou brincadeira de crianças em que se batem palmas cantando / palmas.

Iximbi. Sub. Pl. Os grandes de uma nação // seres dotados de grandes virtudes.

Jibuia. Sub. Pl. port. Bulha Barulho / ruído de vozes

Jimbimbi. Sub. Pl. sons diferentes de diversos instrumentos ou que saem da boca humana / vozes / diferenças que se notam nas vozes ou nos tons

Jingolôlo. Sub. Gritos tumultuosos / clamores / vozes que se ouvem ao mesmo tempo / alarido, berraria

Jingúnza. Sub. Pl. heróis, / pagens / Arautos / mensageiros.

Kafefetela em surdina, em voz baixa, em segredo/ para que ninguém ouça // adj. Sem brilho / sub. O que serve para abafar ou enfraquecer um som / surdina / sem barulho.

Kaisongo. Adj. E sub. Chefe de cortejo, de guarnição. / dirigente / mestre.

Kalubungu. Sub. Dom virtude, poder sobrenatural / condão.

Kambuémue. Adj. Borbulhante / murmurador / que produz sussurro / sub. Murmurinho / sussurro leve e agradável. Pessoa que murmura.
 Kamibazu. Adj. E sub. Ralhão / que fala em voz alta.
 Kaxetela adj. Pouco audível / que se faz sem ruído / Secreto oculto // adv. Sorrateiramente, mansamente / a calada, em silêncio
 Kaxiáxia sub. Rouquidão / Embaraço que impede a clara emissão da voz // adj. Rouquenho / de voz tomada.
 Káxongo. Adj. Harmonioso / quando soa ou canta / Conoro, de canto mavioso /murmurante / suave
 Kiámbe. Adj. Já mencionado Formal / Declarado por meio de palavras / o que se disse ou diz / Dito, promessa / Manifestação do pensamento ou das idéias / Ditame, voz íntima / Expressão, frase, falada / o que está dito ou escrito / Animação, energia (no falar, no olhar, no executar, etc)
 Kianji sub. I perspicácia talento adj. Engenhoso, talentoso / dotado de inteligência, coerente lógico
 Kieke sub. Ruído de muitas vozes tagarelice
 Kilúmu. Sub. Repercussão de vozes ou sons ao longe / lugar onde se produz esse fenômeno / fig. Pessoa que falando, só repete o que alguém diz.
 Kizuelu. Sub. Palavra, expressão; dito / fala, discurso / som que tem um sentido / termo, dicção
 Kizunu. Sub. Fanha, fala pelo nariz
 Kubana. V. tr. Dar, entregar, presentear / permitir, consentir – kanzanza / tocar, espancar, bater – jihuxi. / dar atenção, ouvir – matui. / entoar, cantar – muimbu
 Kirubika. V. tr. Fazer calar. V. intr. Emudecer
 Kubuíma. V. tr. E intr. Respirar, / viver / sub. Respiração
 Kufetela. V. tr. Falar ao ouvido, transmitir palavras em voz baixa. Cochichar
 Kuhúna. V. intr. Soltar sons gurgurais / grunhir / rosnar
 Kúiéia. V. intr. Entoar, cantar em coro - ,mázui; sub entoamento, coro / canto de fozes reunidas
 Kuieiesa. V. tr. Fazer entoar, cantar em coro / dirigir o canto de muitas vozes reunidaas
 Kuiimbila. V. intr. Cantar trovar. // cantarolar
 Kuimbisa. V. tr. Fazer arrulhar, cantar
 Kúkalela. V. tr. Cantar / barulhar
 Kukaluka. Soltar berros rugir, bramir
 Kukoléla. V. tr. Gritar / fazer ouvir, (gritando)
 Kukolésa. V. tr. Fazer vozear, gritar / fazer durar
 Kukulama v. intr. Calar, estar em silêncio / impor-se ao silêncio
 Kukulamanesa. V. tr. Silenciar, acalmar, reduzir a silêncio
 Kulekelela. V. tr. Vozear, grasnar, requerer
 Kumbuémua. V. intr. Murmurejar, sussurrar // v. tr. Segredar, dizer baixinho // kurimbuembua. V. intr. E r. murmurar alegremente, cantarolar
 Kúrivisa. V. intr. Fazer-se ouvir. Dar sinal de si falando / dar-se a conhecer (pela voz)
 Kurixiba. V. intr. Calar-se / não produzir nenhum som.
 Kutambujila. V. tr e intr. Obtemperar; aceitar/ entoar // sub. Permissão, aceitação
 Kuteialala. V. intr. Ser estridulo // v. tr. Cantar ou dizer em tom agudo // sub. Estridulação, oxifonia
 Kuteialalesa. V. tr. Estridular; tornar agudo (o som)
 Kútonda. V. intr. Concordar, aceitar, ficar reconhecido // v. tr. Apoiar, aplaudir / bater palmas (em sinal de reconhecimento)

Kútua. V. intr. Actuar / ir direto a alguém em tom agressivo / afinar : ter fio: - kua poko
 ku atunda bu turi/ Tornar-se agudo, penetrante
 Kuxiialesa. V. tr. Ensebar / azer enrouquecer (a voz): - rizui. / tornar fanhoso
 Kuxonga. V. intr. Ciciar, murmurar, enternecer // v. intr tornar mavioso, suave //
 kurixonga. V. r comover-se
 Márimbi. Sub. Pl. línguas, idiomas, falas
 Mázui. Sub. Pl. vozes // censura
 Mifendu. Sub. Pl. conjunto de vozes soltas com energia / urros
 Muimbe. Adj. E sub. Cantador
 Muimbu. Sub. Música vocal / cantiga, melodia / o que se canta / fig. Poeta, mentira
 Muxaluke. Adj. E sub. Berrador, aquele que dá rugidos
 Mukóle. Adj. E sub. Gritador, pessoa que tem o habito de gritar
 Mukukumi. Adj. E sub. Tartamudo / que fala com a voz trêmula
 Múkumbi. Sub. Hino sacro: salmo / cantor / Poeta que celebra heróis ou altos feitos /
 Arrulho, canto com que se adormecem crianças / gemido
 Múkumbu Gemido, som
 Munzonga. Sub. Clamor, brado / grito retumbante em voz alta
 Múzonga. Sub. Brado, clamor / chamamento em voz alta
 Pôxi, sub. Adj. Lógico, sábio/ expressivo, eloqüente / que sabe (falando)dominar o
 ânimo de quem ouve
 Ríbubu. Adj. E sub. Mudo, pessoa que não fala
 Rikánu. Sub. Boca, o conjunto dos lábios / mukua – adj. Linguareiro
 Rízui. Voz, canto, som/ fala, linguagem/ intimação, ordem
 Úfunu. Sub. / mukua – adj. Profissional, artista
 Uimbilu. Sub. Entoação / maneira de cantar
 Ukolelu. Maneira de gritar/ forma de soltar exclamações
 Úpoxi. Sub. Lógica, erudição coerência/ qualidade do eloqüente
 Uri. Adj. Calado, silencioso / calmo
 Utangelu. Sub. Maneira de ler, narrar, contar / forma de comunicar, anunciar, dizer.
 Utealelu. Sub. Estridência / agudesa do som , estridor
 Ûtelu. Sub. Maneira de se expressar / forma de falar / modo, estilo, costume
 Uzuelelu. Sub. Dicção, estilo, linguagem / forma de expressar

Tocar

Axiki, adj. E sub. Pl Tocadores de Música / Músicos – a marimba / tangedores
 Mbémbu. Sub. Repetição de um som reenviado por um corpo duro / Eco / Qualidade
 sonora de instrumento ou voz.
 Mbéndu. Sub. Instrumento músico feito de folha, com ou madeira furada a modo de
 flauta ou de clarinete / pífaro/ instrumento popular de feitio de flauta sem chaves / A
 própria flauta / Musiki a – tocador de flauta / Flautista: gaiteiro. Pl. jimbéndu.
 Mbuete. Sub. Instrumento músico, forma de kisanji com palhetas de aparas de bordão
 / A dança ou música tocada neste instrumento. Kukina
 Mbungu. Sub. Tubo, canudo./ Cilindro oco //Porta-voz/ Buzina/ Som de trombeta/
 Apito de vapor. Tuba...
 Ndúnge. Sub. Aptidão, jeito...habilidade....
 Fobia, adj. Brando, lasso/ mole/ enfraquecido
 Ngimba. Sub. Artista exímio. Pessoa que cultiva uma das belas artes....
 Hete. Adj. Que executa uma coisa com perfeição / hábil, habilidoso / destro / Pessoa que
 trabalha bem, com gosto / o que faz coisas bonitas.

Ibúbu. Sub. Pl. sons produzidos pelo bater das palmas das mãos em cruz, para significar sentimento ou tristeza/ imprecações / pragas.

Ítonda, sub. Pl. aplausos, louvores / demonstrações de aprovação, reconhecimento, alegria entusiasmo. // diversão ou brincadeira de crianças em que se batem palmas cantando / palmas.

Iximbi. Sub. Pl. Os grandes de uma nação // seres dotados de grandes virtudes.

Jimbimbi. Sub. Pl. sons diferentes de diversos instrumentos ou que saem da boca humana / vozes / diferenças que se notam nas vozes ou nos tons

Kajimbédu. Sub. Tocador ou fabricante de flautas // fig. Bêbedo.

Kakóxa. Sub. Rabeca // Mukua – adj. Dono o da rabeca // muxiki a – rabequista, tocador de rabeca.

Kalubungu. Sub. Dom virtude, poder sobrenatural / condão.

Kianji sub. I perspicácia talento adj. Engenhoso, talentoso / dotado de inteligência, coerente lógico

Kibúbu sub. Som produzido pelo bater das mão cruzadas (traduz admiração, sentimento, tristeza

Kibuse. Adj. Assoprador

Kiriángu. Sub. Prova. Experiência, ensaio (?)

Kípexi. Sub. Grande cachimbo / narguilé // instrumento musical em forma de cachimbo / saxofónio / o seu tocador

Kubana. V. tr. Dar, entregar, presentear / permitir, conseintir – kanzanza / tocar, espancar, bater – jihuxi. / dar atenção, ouvir – matui. / entoar, cantar – muimbu

Kúbusa. V. tr. E intr. Assoprar. Bufar, fazer vento // sub. Sopro

Kúbusela. V. intr. Soprar

Kubuselela. V. tr. Dirigir sopro para .qq inspirar, sugerir

Kúkosa. V. tr. Dedilhar, mexer

Kúkunf. V. INTR. Tocar levemente: ser tangente

Kukúnga. V. tr. Esfregar: - ma baia. Friccionar

Kulála. V. tr. Retesar, estender a pele em bombo, tambor, etc.

Kulúma. V. tr. Castiçar // v. intr. Ressonar, repetir o som uma e mais vezes, (diminuindo progressivamente de intensidade)

Kumenekena. V. tr. E intr. Cantar matinas, cumprimentar, saudar

Kungungujuna. V. intr. Soltar sons uniformes (como os instrumentos de foles que servem de acompanhamento dos sons agudos) / ressoar, retumbar / Produz som cavo e profundo / sub. Retumbância, vibração, eco

Kungungumisa. V. tr fazer retumbar, soltar sons graves e prolongalos

Kútenda. V. tr. Recordar, ter saudades de – ixi lê / fig. Falar, expressar-se / v. intr. E r. lastimar-se / protestar, reclamar // tilintar, Dar som: produzir tinido

Kutendumuna. V. tr. E intr. Fazer estendal dar brado; / estrepitar, soar alto / é tb r.

Kútendesa. V. tr. Fazer soar, tanger, tinir -ngúnga; -kitari / mandar tocar, dar badaladas

Kuteta. V. intr Estalejar:/ estalar, produzir som como o do pau que fende // sub. Estalido

Kútonda. V. intr. Concordar, aceitar, ficar reconhecido // v. tr. Apoiar, aplaudir / bater palmas (em sinal de reconhecimento)

Kúxika. V. tr. E intr. Soar, tocar, tanger – ngúnga: - marimba / Tirar sons // v. intr. Assobiar – mupiôpio

Kúxikisa. V. tr. Fazer soar, tocar ou tanger instrumentos musicais : - kisanji / Fazer dobrar ou repicar (sinos) – Jingunga

Kuzukuta. V. tr. Tocar o fole / trabalhar, vencer // devastar, executar / fig. Tragar, devorar

Múbuse. Adj. E sub. Assoprador
Muéla. Sub. Sopro, respiração fôlego
Muinji. Sub. Som produzido por quem assovia / silvo, apito
Muiki. Sub. Som agudo que se solta juntando as mãos em forma de búzio / espécie de ocarina
Mukeki. Adj. E sub. Rangedor, que faz estalar
Múmbonji. Sub. Apito, Silvo // kuxika. V. tr. E intr. Apitar, silvar
Múxike. Adj. E sub. Tocador – a marimba Tangedor, que faz soar
Úfunu. Sub. / mukua – adj. Profissional, artista

Dançar

Akini. Adj e sub. Pl Dançadores/ Dançarinos/ Pessoas que dançam
Mbuete. Sub. Instrumento músico, forma de kisanji com palhetas de aparas de bordão / A dança ou música tocada neste instrumento. Kukina
Ndúnge. Sub. Aptidão, jeito...habilidade....
Fobia, adj. Brando, lasso/ mole/ enfraquecido
Ngimba. Sub. Artista exímio. Pessoa que cultivava uma das belas artes....
Hete. Adj. Que executa uma coisa com perfeição / hábil, habilidoso / destro / Pessoa que trabalha bem, com gosto / o que faz coisas bonitas.
Hinji. Sub. Ação e efeito de rodear. / movimento em torno. Dar volta a / circular.
Hoka. Sub. Cerca; roda; círculo/ redondeza / grupo de pessoas dispostas em círculo
Kálembe adj. Nupcial. Relativo à noiva // sub. Núpcias // certa dança regional.
Kalubungu. Sub. Dom virtude, poder sobrenatural / condão.
Kianji sub. I perspicácia talento adj. Engenhoso, talentoso / dotado de inteligência, coerente lógico
Kibiiia. Sub. Maneio, ato de menear. Dança que consiste em menear o corpo.
Kiiengu. Sub. Dança de cabindas kukuna
Kimbete. Sub. Certa dança executada ao tambor.
Kimiku. Sub. Dança das espadas
Kindungu. Adj. Voluptuoso // pop. Dança desordenada de indignad em que há animação e lubricidade
Kinhungu. Adj. Vertiginoso, que se move em rodopio
Kipe a sub. Dança regional no(no dande)
Kirimbu. Sub. Dor de barriga / fig. Sensação de medo // dança tumultuosa / adj. Tumultuoso
Kisarimba sub. Dança regional (no Bengo) : kukina –
Kizómba. Sub. Folguedo, dança. / diversão
Kubabtla. V. tr. Esvoaçar. Dançar de braços abertos. / brincar, bailar / dar atenção,
Kubiiia. V. tr. E intr. Menear, saracotear / dança de maneios (do corpo)
Kukína. V. intr. Bailar, dançar. //- juba, v, ub=ter, iscukarm niver-se / sub. Dança
Kukinina. V. tr. Dançar para que outro veja. Kurikinina. V. tr Dançar (de contente.) folgar (de alegria)
Kukinisa. V. tr. Fazer folgar, dançar, divertir / fig. Fazer trapalhar
Kurikinda. V. intr e r. balançar-se de um lado para o outro . fig. Dançar
Kusebelela. V. tr. Festejar. Acompanhar os últimos passos ou movimentos de um dançarino / laurear, aplaudir // sub. Ato e efeito de galantear / homenagem
Kusekumuna. V. tr. Esvaziar, fazer verter / fazer dançar as nádegas (no andar) /
kurisekumuna. V. intr. E r. Bambolear-se, saracotear-se (andando)
Kusesemba. V. tr. E intr. Dançar (arrastando os pés).

Kutingita. V. intr. Oscilar, balouçar, abanar / fig. Dançar // sub. Abalo
 Kutingitisa. V. tr. Mover com frequência, imprimir agitação a / fazer oscilar
 Kutitila. V. tr e intr. Bater com os pés no chão // Pulsar, latejar, palpitar // sub. Pulsação
 Kutolomba. V. intr. Gingar (levantando os pés)
 Kútonda. V. intr. Concordar, aceitar, ficar reconhecido // v. tr. Apoiar, aplaudir / bater
 palmas (em sinal de reconhecimento)
 Kutonoka. V. intr. Estrinchar, folgar, dançar // sub. Brincadeira
 Kutonikesa. V. tr. Fazer brincar, dançar. / é tb. R.
 Kutulumba. V. tr. E intr. Fazer arruído, ostentação (dançando) // v. intr. Foliar, arrulhar.
 / saltar, brincar
 Kutunguta. V. tr. E intr. Abalar, agitar, mover. V. kutingila
 Mákinu. Sub. Pl danças, folguedos, festas ruidosas, / grandes divertimentos, dançares
 Malôndo. Sub. Narrações antigas de acontecimentos ou façanhas históricas /
 heroicidades
 Masémba. Sub. Pl. Umbigadas (na dança); kukiná - / v. kubelela
 Mukindi. Que faz balançar, oscilar
 Múkini. Adj. E sub. Dançarino, bailador
 Musánde. Adj. E sub. Sapateador. Aquele que esgaravata
 Pându. Sub. / bailarino; pessoa que se disingue na dança
 Rikine. Adj. Dançante, bailável
 Rikinu. Sub. Bailarico, dança / festa
 Úfunu. Sub. / mukua – adj. Profissional, artista
 Ukininu. Sub. Forma de dançar, maneira de bailar

Compor

Banze, adj. Imaginado/ Refletido/ Pensado
 Ndonji adj e sub. Lógico, que sugere idéias....que entusiasma....inspirador
 Hete. Adj. Que executa uma coisa com perfeição / hábil, habilidoso / destro / Pessoa que
 trabalha bem, com gosto / o que faz coisas bonitas.
 Hundu. Sub. Parecer. Tensão, opinião; idéia. Voto / Modo de ver pessoal
 Iámbu. Sub. Dizeres razões, afirmações // preparação / coordenar; fazer; compor.
 Íla. Sub. Construção / obra. / acontecimento / coisa real / o que existe / o que está.
 Iximbi. Sub. Pl. Os grandes de uma nação // seres dotados de grandes virtudes.
 Jinpangu. Sub. Pl. Ritos; preceitos, deveres // estribilhos. Versos ou expressões que
 inconscientemente se repetem a cada passo. / excentricidades.
 Kaisongo. Adj. E sub. Chefe de cortejo, de guarnição. / dirigente / mestre.
 Kalubungu. Sub. Dom virtude, poder sobrenatural / condão.
 Katombo. Sub. Desvio da regra geral / Restrição / Coisa ou pessoa exceptuada
 Katuamenenu. Adj. E sub. Que vai na vanguarda / guia /...Dianteiro
 Kiámbu. Sub. Coisa predita // Preparação / Obra prévia.
 Kianji sub. I perspicácia talento adj. Engenhoso, talentoso / dotado de inteligência,
 coerente lógico
 Kibangu. Sub. Construção / trabalho / labor, obra.
 Kilófe. Adj. Sonhado, fictício imaginado // sub. O que se apresenta em sonhos
 Kilúnji. Sub. Discernimento, tino, bom senso / entendimento, raciocínio, memória /
 reflexão, idéia
 Kisukininu sub tema finalidade
 Kixingeneku. Adj. Que se pode imaginar / / sub. Pensamento, reflexão, discurso. /
 imaginação; concepção, critério

Kuánda. V. intr. Sonhar, imaginar, fantasiar
 Kúbanga. V. tr. Fazer, construir. – ikoka. Praticar, formar, obrar/ Criar, representar,
 Kubangela. V. tr. Fabricar, obrar.
 Kubangesa. V. intr. Forcejar / propocionar. Dar ocasião a. Mandar executar, fazer,
 construir.
 Kubanguluia. V. tr. Renovar, fazer, reconstruir
 Kubánza. V. tr. Imaginar / considerar / pensar sobre, meditar cuidar // v. intr. Refletir,
 raciocinar // sub. Meditação, pensamento
 Kubanzela. V. tr. Meditar, pensar, cogitar.
 Kubanzesa. V. tr. Fazer imaginar, pensar, refletir. / fazer ter idéias
 Kubatekela. V. intr. Meditar, amadurecer, refletir.
 Kuhabika. V. intr. Fabular. / v. tr. Inventar (sucessos fabulosos) / mentir, falsear
 Kuhandekela. V. tr. Mostrar (o princípio) revelar, dar a perceber
 Kuhingila. V. tr. Representar na imaginação, trazer à lembrança, evocar, jurar.
 Kukalakala. V. tr. Trabalhar, obrar, labutar, lidar, produzir
 Kukita. V. tr. E intr. Dar forma a / fazer . produzir
 Kulurika. V. tr. Fabricar – úta. Arranjar, consertar, corrigir
 Kulurikisa. Fazer arranjar, consentir, compor.
 Kuririka. V. tr. Preparar, compor – kuriri. Apontar / arranjar, fazer, construir
 Kusása. V. tr. Criar, educar, ensinar
 Kusolomona. V. tr. Destacar, fazer aparecer
 Kusomona. V. tr. E intr. Estrear, inaugurar. // v. intr. Fazer uma coisa pela primeira vez
 Kusonela. V. tr. E intr. Escriturr, escrever// sub. Escrita
 Kusonekena. Escrever a
 Kutumbula. V. tr. Nomear, citar, / v. intr. R. nomear-se
 Kutunguluka. V. intr. Diferençar-se / estar fora do comum
 Maba. Sub. Pl. particularidades, maneiras especiais // adv. Em particular, especialmente
 / por partes
 Malubánzu. Sub. Pensamentos, reflexões, idéias / operações do espírito / juízos
 Matélu. Sub. Pl. projectos mbende ia ngariama i avula - / Condições que se propõem para
 chegar a um resultado
 Mitutu. Sub. Pl. o que planejamos fazer / projetos
 Múbange. Adj. E sub. Que faz, pratica ou compõe. / fabricante, construtor, obreiro
 Musongerí. Sub. Autor: inventor – a fundanga / o que faz algo pela primeira vez
 Ribanzelu. Sub. Faculdade de pensar/ Consideração; idéia
 Rítelu. Sub. Forma, modo ou maneira de dizer / uso, costume / proposição, argumento
 Uanjí. Sub. Inteligência / poder intelectual / dom, imaginação, idéia

Ouvir

Akua, Ouvintes/ Que têm orelhas...
 Aluka/ interj. Sub. Acto de atender/ Silencio e consideração com que se ouve/
 Mgángi, sub. Pessoa que presenciou ou ouviu algum fato ou dito e que dele pode dar
 pormenores/ Testemunha
 Mbengela, sub. parte que se destaca de outra principal / parte externa do órgão do
 ouvido / Orelha.
 Mbote. Sub. fig. Agradável à vista ou ao ouvido. Adv. Bem agradável....
 Ndololo. // sub. Aurícula, pavilhão do ouvido // o que não guarda segredos.
 Elei'enu, interj. Corresponde a aclamação de alegria, de rigozijo. Equivale a Bravo!

Ngolôlo, sub. Quantidade de vozes que se ouvem ao mesmo tempo / ruído, vozeiro, barulho
 Ítonda, sub. Pl. aplausos, louvores / demonstrações de aprovação, reconhecimento, alegria enusiasmo. // diversão ou brincadeira de crianças em que se batem palmas cantando / palmas.
 Ítumbi. Sub. audição // adv. De ouvi-la / por ouvir dizer / de boca em boca
 Ivua. Adj. Num card. Nove. Oito mais um / interj. Ouça! Atende // sub. Silêncio com que se ouve.
 Ixajixi. Sub. Pl. pelos ou fios de um pincel/ orelha...
 Jimbengéla. Sub. Pl. orelhas, ouvidos
 Katolotolo. Sub. Entorpecimento
 Kikoue sub. Aclamação clamor, aplausos
 Kitonda. Sub. Aplauso / agradecimento
 Kitongo. Sub. Advertência. Reflexão explicativa // mukua – adj. Analista. Observador
 Kivise. Sub. Obediência, docilidade / submissão, ouvido, compreensão // / mukua – adj.
 Obendiente. Que tem o sentido da audição
 Kivise. Adj. Que se faz ouvir // instrumento acústico para surdos
 Kubulakana v. tr e intr. Atender, considerar ouvir / sub. Ato de escutar, de atender
 Kuivua. V. intr. Atender, ouvir // sentir / ter em consideração / compreender, sub. Audição, senso
 Kuivila. V. tr. Prestar atenção a. / escutar, atender / v. intr. Estar com atenção
 Kuivirilla. V. tr. E intre. Estar a escutar. Prestar o ouvido a // auscutar
 Kuivisa. V. tr. Fazer perceber, ouvir, prestar atenção / fazer compreender
 Kuxikamena. V. tr. Esperar (sentado) por // v. intr. Presenciar, assentar-se para ver
 Mátui. Sub. Pl orelhas ouvidos
 Mãuia-uia. Sub. Pl. Sons que se ouvem de longe, indistintamente / adj. Vago, confuso
 Muivui. Adj. E sub. Ouvidor / que faz parte de um auditório / ouvinte
 Muléke. Adj. E sub. Clamor: que se ouve ao longe
 Mútonde. Adj. E sub. Que bate palmas em sinal de aprovação ou louvor / agradecido
 Rítui. Sub. Órgão da audição, do ouvido

Músicas e danças

Mbuetete. Sub. Instrumento músico, forma de kisanji com palhetas de aparas de bordão / A dança ou música tocada neste instrumento. Kukina
 Ndóngo. Sub. Forma regular de um culto externo./ Cerimônia/ Solenidade...
 Ngóma, sub. Instrumento musico feito de comprido pau oco tendo na extremidade de maior largura uma pele tensa, sobre que se toca com a mão / Tambor / Bombo / Som produzido pelo tanger do tambor / Rufo / Sinal de alarme / Madrugada, ao romper da aurora / música matutina /alvorada
 Ifika. Sub. Pl. comparações. Exemplos. Ditos populares. Narração alegórica.
 Ikalakalu. Sub. Pl. trabalhos / produções literárias, manuais e outras / lidas. / atos solenes em festividades
 Imbonga. Sub. Pl. Mascarada / rancho de pessoas, mascarada. Bando de mascares. O tempo do carnaval.
 Ìndungu. Sub. Pl. danças meretrizes
 Njímba. Sub. Certo instrumento musical / bombo // dança indígena.
 Jimbédu. Sub. Pl. Pifaros. Flautas / música composta de instrumento de sopro.

Jingoma sub. Pl. conjunto de bombos, de tambores / por ext. danças, bailados, folguedos.
 Kandungala sub. Dança regional das margens do quanza / sapateado
 Kibiia. Sub. Maneio, ato de menear. Dança que consiste em menear o corpo.
 Kifika sub. Comparação narração alegórica parábola
 Kimbete. Sub. Certa dança executada ao tambor.
 Kindungu. Adj. Voluptuoso // pop. Dança desordenada de indignad em que há animação e lubricidade
 Kizómba. Sub. Folguedo, dança. / diversão.
 Mikumbi. Sub. Pl. cânticos, hinos – ia ngeleja / cantorias
 Múkumbi. Sub. Hino sacro: salmo / cantor / Poeta que celebra heróis ou altos feitos / Arrulho, canto com que se adormecem crianças / gemido

Instrumentos musicais

Mbamba. Sub. Junco/ Vara comprida/ Corda grossa de certos instrumentos / Bordão.....
 Mbpanza. Sub. Espécie de viola/ Instrumento músico de três cordas que se toca com palheta de pau / Rebeque.
 Mbéndu. Sub. Instrumento músico feito de folha, cona ou madeira furada a modo de flauta ou de clarinete / pífaro/ isntrumento popular de feitio de flauta sem chaves / A própria flauta / Musiki a – tocador de flauta / Flautista: gaiteiro. Pl. jimbéndu.
 Mbenza. Sub. Cadeira sem espaldar nem braços/ tamborete....(?)
 Mbínga. Sub. Cada um dos apêndices duros na cabeça de certos ruminantes/ Cornicho: ...Trombeta
 Mbuete. Sub. Instrumento músico, forma de kisanji com palhetas de aparas de bordão / A dança ou música tocada neste instrumento. Kukina
 Mbungu. Sub. Tubo, canudo./ Cilindro oco//Porta-voz/ Buzina/ Som de trombeta/ Apito de vapor. Tuba..
 Ndámba, sub. Instrumento músico feito de haste de palmeira, oco e frisado transversalmente, em que se esfrega cadenciadamente o nzelele (tv. Se chama rikanza)...
 Ndánji. Sub. Parte inferior das plantas que entra na terra e pela qual os vegetais se fixam no solo...Varinha com que se bate o tambor / Baqueta // Peça oscilante que faz soar o sino, a campainha. / Badalo. PÊNDULO/ Pequeno pau embolado de borracha com que se toca a marimba. – ia marimba
 Ngaieta. Sub. Port. Gaita (de foles) Harmonium.
 Ngínza. Sub. Instrumento sonoro composto de um arco de metal atravessado de uma haste solta/ Espécie de sistro// Campainha de latão ou folhas que se agita como sineta/ Chocalho (para bois, cabras, etc.) / pl. jinginza.
 Ngôla, sub. Instrumento musical semelhante ao bandolim / Espécie de pandeiro com braço como o da viola. Banjo...
 Ngóma, sub. Instrumento musico feito de comprido pau oco tendo na extremidade de maior largura uma pele tensa, sobre que se toca com a mão / Tambor / Bombo / Som produzido pelo tanger do tambor / Rufo / Sinal de alarme / Madrugada, ao romper da aurora / música matutina /alvorada
 Ngóngá. Sub. Instrumento musical de uma só corda.
 Ngóngé. Sub. Cada um dos segmentos que formam o corpo dos animais articulados / Artículo / Falange/ instrumento metálico para tanger / Gonggo / instrumento formado por um arco do mesmo metal/ Tam-tam // Qualquer instrumento ou utensílio sonoro que chame atenção ou por meio do qual se anuncie um acontecimento

Ngúnga. Sub. Qualquer instrumento sonoro / sino / Som produzido pela pancada dada no sino

Húngu sub. Instrumento musical composto de um pau arqueado e retesado por uma só corda de arame de cobre em que se toca com uma vareta.

Njímba. Sub. Certo instrumento musical / bombo // dança indígena.

Jimbánza. Sub. Pl. Instrumentos de corda / violas / guitarras; tocatas

Jimbéndu. Sub. Pl. Pífaros. Flautas / música composta de instrumento de sopro.

Jingoma sub. Pl. conjunto de bombos, de tambores / por ext. danças, bailados, folguedos.

Jingúnga. Sub. Pl. sinos, campainhas / instrumentos sonoros kuxika -.

Kakóxa. Sub. Rabeca // Mukua – adj. Dono o da rabeca // muxiki a – rabequista, tocador de rabeca.

Kalumbinga. Sub. Diz-se do esporão do galo quando serve de apito / Pequeno chifre para assobiar.

Kambánza. Sub. Rebeque. Espécie de rabeca de três cordas que se ferem com palheta / bandolim.

Kambéndu. Sub. Flautim – Pífaros.

Kangóma. Sub. Tamborim / pequeno tambor.

Karikanza. Sub. Pequeno bordão frisado / instrumento musical

Katanda. Sub. Pequeno estrado móvel de bordão

Kátandu. Sub. Pequena apara de bordão

Kibuselelu. Próprio para assoprar // sub. Instrumento por onde se assopra.

Kibuxilu. Sub. Aparelho para assoprar

Kimbungu. Sub. Aum de mbungu. Trombeta grande / dente de elefante que serve de buzina

Kinguvu sub. Instrumento musical que faz efeito de bombo / v. ngúvu.

Kípanana. Sub. Trombeta de chifre de boi / buzina v. mbungu

Kipexi. Sub. Grande cachimbo / narguilé // instrumento musical em forma de cachimbo / saxofónio / o seu tocador

Kipuita. Sub. Instrumento musical kukuna – v. puíta.

Kisanji. Sub. Instruemto musical de hastes metálicas, hoje bastante conhecido

Kulála. V. tr. Retesar, estender a pele em bombo, tambor, etc.

Manzuela. Sub. Pl. Sons de campainhas: uânda ni - / guizeira que os antigos carregadores detipoia traziam a cintura

Marimba. Sub. Pl. Instrumento musical bastante conhecido. / Música kuxika - / piano orquestra, banda

Matómbe. Sub. Pl. bordões, bambus (ráfia)

Muhúku. Sub. Instrumento sonoro em forma de sino

Muiki. Sub. Som agudo que se solta juntando as mãos em forma de búzio / espécie de ocarina

Múmbonji. Sub. Apito, Silvo // kuxika. V. tr. E intr. Apitar, silvar

Mungumba. Sub. Tambor ordinário / batuque de gente relez

Puíta. Sub. Ronca / instrumento musical

Ribokélu. Sub. Aparelho para transmitir, para falar ao longe /transmissor, porta voz

Rikanza. Sub. Chocalho, instrnmento musical / pedaço de bordão oco e frosado transversalmente e cujo ruído produzido pela fricção de uma vareta ou vuso, acompanha a puita o tambor, o harmonium ou canto nas danças africanas

Rinzuela. Sub. Campainhas, Guizo

Sâxi. Sub. Chocalho, instrumento musical

Tumbéndu. Sub. Pl. flautins/ fig. Bebedeiras

Som

Sons imitativos

Mbimbinu. Sub. Grito rugido de leão/ Bramido / Berro/ Voz forte de animal
Ndim, adj e sub. Expressão para designar uma coisa cheia, repleta, prenhe...
Ndlém. Onomat. Do som do dinheiro ou do toque da sinet.
Ndúm Expressão comparativa de pancada choque ou queda. Estrondo.
Fién sub. Expressão para imitar o assoar, o rápido volteio das aves ou o mergulhar dos peixes.
Fotofoto. Sub. Som imitativo de quem rasteja dentro de capim/ Restolho/ Ruído cavo e seco.
Nga,, sub.. Grito imitante de um recém nascido.
Húiu! Onomatopéia com que se exprime o som de um esbarrondamento
Kókólókó. Onomat. Do canto do galo
Mukúku. Sub. Cuco / o que tem ou imita a voz do cuco
Ohut!// sub. Expressão que traduz o estar calado / nem pio, silêncio
Pá sub. Expressão comparativa de pancada/ som produzido pela queda de um corpo
Piáta. Sub. Som imitativo do ato de cuspir
Pú. Sub. Onomat. De batadura de porta, janela, etc / pancada
Puanzangala. Sub. Som estrondoso de louças ou vidros que se partem
Puetete. Onomat. De som seco de louça que se parte
Pukutu-pukutu expressão do som que produz ao agitar-se um pano molhado ou grosseiro
Pum! Interj. Designa detonação ou estrondo
Tunha. Sub. Expressão com que se exprime o efeito de um objeto que tomba biki biki -
Uá! Interj. Para apupar, vaiar, ridicularizar // sub. Expressão para significar oposição, desprezo
Uaía! Onomat. Do ruído produzido pelo derramamento de água ou areia//
Uiri-uiri interj. Para chamar atenção dos presentes
Xobó. Sub. Expressão imitativa do ruído do objeto que cai em atoleiro ou água
Xúku-xúku. Expressão imitativa de quem soluça
Zá! Interj. Para chamar, vem, chamamento

Fazer musical

Aki. Adv. Neste mesmo instante/ Agora mesmo / Sem demora / Imediatamente
Akiki. Adv. Agora/ Entretanto / neste tempo.
Akulu, Na loc. A seguir/ imediatamente
Babá. Adv. De uma vez: xata - //interj. Babau/ Foi-se.
Mbambè, adv. Pouco menos de / Com pouca diferença
Mbàmbe, sub. Limite
Bânda! Inter. Suba! Avante! Continua!
Mbandamena. Sub. /Suspensão/ parada
Bangulule, adj. Renovado muitas vezes/ Refeito
Bebi. Adv. Interr. Aonde? Em que parte...
Bêne. Adj. Não, outro, mesmo. Idêntico, igual....precisamente aí....
Bengebéngé. Adv. Especialmente. Principalmente. A começar por....

Buakamukua. Adj. Diferente. Seguinte
 Mbulu.//adv. No último momento / No final / De repente / Improvisado
 Ndonji adj e sub. Lógico, que sugere idéias....que entusiasmo....inspirador
 Eki. Pron demonstr. De coisa que está presente.....no momento...sub. o tempo atual.
 Eri. Pron demonstra. De coisa que está presente. Adv. Atualmente, presentemente
 Fobia, adj. Brando, lasso/ mole/ enfraquecido
 Hatu. Adj. Simples. Sem acompanhamento ou conduto/ sem adornos nem enfeites /
 desacompanhado, seco.
 Humbu. Sub. Ocasão; turno/ vez. / tempo / época indeterminada
 lakamukua. Adj e pro. Indef. Outros; outras / não estes; diferentes/ restantes / não
 iguais / seguintes.
 lámbu. Sub. Dizeres razões, afirmações / / preparação / coordenar; fazer; compor.
 Ike. Adv. Agora, neste momento
 Imana! Interj. Alto! Para! Não te movas! Espéra;
 Ingá. Conj. Copui. E também // adv. Em seguida. Depois.
 loso. Adj. Indef. Todo toda / integro / completo/ adv. Em peso, totalmente, ao todo,
 completamente. / sub. O todo, o conjunto a totalidade, o universo. Pron. Indef. Tudo,
 todas as coisas. Pron. Demonstr. Tudo isto.
 Ivua. Adj. Num card. Nove. Oito mais um / interj. Ouça! Atende // sub. Silêncio com que
 se ouve.
 Ivuenu! Interj. Ouçam ! Silêncio! Atenção!
 Ixinhí. Sub. Pl. Partes / pedaços // adv. Aos poucos. / por partes.
 Jibuia. Sub. Pl. port. Bulha Barulho / ruído de vozes
 Jiiá adv. Demoradamente / infinitamente / Com muita demora
 Jikijiki. Adv. Demoradamente / demasiadamente / de modo prolongado /
 excessivamente.
 . jinga. Suf. Que indica ação contínua / adv. Sem cessar // palavra que se junta ao verbo
 para significar ação contínua, ininterrupta.
 Joso. Adj. Indef. Pl. todos, todas / completos // sub. A totalidade / o conjunto // adv.
 Completamente.
 Kafefetela em surdina, em voz baixa, em segredo/ para que ninguém ouça // adj. Sem
 brilho / sub. O que serve para abafar ou enfraquecer um som / surdina / sem barulho.
 Kaiele. Adj. Seguido / que segue sem interrupção // adv. Seguidamente
 Kajikijiki. Adj. Demorado. Prolongado: risemba ria - //sub. Prolonga demora / tempo
 que se junta a duração de algo // adv. Demoradamente
 Kala. Adj. Qualquer entre dois // conj. Do mesmo modo que / adv. Quando conforme,
 uma vez que. Neste momento.
 Kâla interj Esteja. Fique.
 Kalakale. Adj. Feito executado. Trabalhado.
 Kale. Adj. Permanecido; demorado / passado / vivido
 Kâl'ê loc. Adv. Não te mexas, sossegue.
 Kâma. Sub. Coisinha, insignificância / bocado / Pouco
 Kambâmba. Adj. Contínuo completo, inteiro / do princípio ao fim
 Kamoxi. Adj. Que precede a todos (na série da ordem) principal // adv. Antes de tudo /
 na dianteira de todos / Primeiramente.
 Kamuânhu adv. De vagar / lentamente / vagarosamente / de mansinho / a pouco e
 pouco
 Kasakata. Sub. Avançada. Dianteira // adj. Avançado / que sobressai

Kasokeléla. Adj. Acelerado apressado // sub. Velocidade progressiva / modo de operar com velocidade ou rapidez / Crescendo; pressa/ adv seguidamente, sem parar.
 Kásosa. Adv. De vagar, lentamente, aos poucos / vagorosamente
 Kasuásua. Sub. Pressa / ato de aligeirar o passo / adv. Apressadamente.
 Katangana. Sub. Pequena demora. Curto espaço de tempo
 Kêngi. Adj. E pron indef. Não semelhante / Distinto outro / diverso.
 Ki conj. No momento em que // durante o tempo / enquanto / adv. De neg. não // pron. Coisa nenhuma nada / adv. De tempo quando
 Kiá adj. Neste momento, agora/ De ante mão
 Kiábu. Adv. Em seguida / Depois / logo a seguir / em tempo posterior / Mais tarde.
 Kiakámukúá adj. E pron indef. Não estge / Diferente / precedente
 Kiànji. Sub. Alarme, reboliço, rebate ./ ruído confuso
 Kibandeku. Sub. Acrescentamento / o que se junta
 Kibatulu sub. O que separa ou serve para separar / separação /divisão
 Kibatulua. Sub. Divisória // adj. Que delimita
 Kifu. Extinto, acabado
 Kijikijiki adv. Prolongadamente, com muita demora
 Kimanhu. Adv. Vagarosamente, lentamente, devagar
 Kimúua. Sub. Tranqüillidade
 Kinangenenu. Adj. Que faz demorar // sub. Demora, tardança, delonga
 Kinangenu. Sub. Coisa que faz ou ajuda a passar o tempo / acompanhamento companhia
 Kinga! Interj. Alto! Espera!
 Kinúme. Adj. Da mesma opinião: do mesmo som / concordante, harmonioso / acorde
 Kiriangelu. Sub. Avanço / o que vai adiante
 Kiriángu. Sub. Prova. Experiência, ensaio (?)
 Kinúmu. Sub. Ajuste / combinação feita entre duas ou mais pessoas / harmonia
 Kiriangelu. Sub. Avanço / o que vai adiante
 Kirifanganu. Sub. Semelhança analogia
 Kirifua.l sub. Aparência, espécie, aspecto / modo, jeito
 Kisokela sub. Igualdade / correspondência entre as parte de um todo
 Kisokese. Adj. Que se pode apreciar ou igualar // sub. Classificação
 Kituamenu. Sub. Adiantamento / avanço / ato de adiantar
 Kituámu. Adj. Antecedente. Dianteiro / sub. O que está na frente / princípio, antecedência
 Kixi. Deixação, deixa.
 Kizubilu. Sub. Conclusão, resultado
 Koko-ni-koko. Loc. Adv. Entretanto. Depois que. Passado tempo.
 Koso. Adj. Indef. Toda, todo, tudo // sub. A soma, o conjunto, o aspecto geral / adv. Ao todo, completamente
 Kuábu. Interj ! basta ¹ adj. Suficiente
 Kuamburisa. V. tgr. Deixar passar, deixar ir / não interromper. Dar permissão
 Kubongoloka. V. intr. Fazer junta. Reunir. Mizangala ioso i abongoloka / formar grupo
 Kubongolokela. V. tr. E intr. Estar reunido em torno de / juntar / constituir-se em grupo
 Kubuikila. V. tr. E intr. Ir parar a / acabar, descansar.
 Kubuikisa. Fazer acabar, extinguir
 Kubuisa. Fazer cessar, acabar
 Kubulungunza. V. tr. Fazer barulho, estrondo
 Kubutikalesa. V. tr. Tornar menos intenso, fazer acalmar
 Kubutisa. V. tr. Encurtar, abreviar, resumir

Kufama. V. t=intr. Estar em harmonia, condizer / ficar, assentar, combinar, enquadrar / ter concordância, harmonizar-se
 Kurifamena. V. r. ter concordância, harmonizar-se
 Kufandumuna. V. tr. Alterar, atrapalhar, desconcertar
 Kufangana. V. intr. Ser semelhante, análogo, idêntico
 Kufanganesa. V. tr. Comparar, tornar semelhante, parecido
 Kufikala. V. tr. Acordar, fazer combinação de pactuar, ajustar.
 Kufikisa. V. tr. Experimentar, comparar / exemplificar, imitar // sub. Tentativa, ensaio.
 Kuhóna. V. intr. Ressonar. Dormir roncando // sub. Ressonância progredir
 Kuhulakana. V. tr. Prestar atenção. Ouvir v. kubulakana.
 Kukaiela. V. tr. E intr. Imitar, seguir. Ir atrás de acompanhamento, prosseguir
 Kukengelela. V. tr. Imitar, assimilar, tomar por modelo / sub. Imitação
 Kulúma. V. tr. Castiçar // v. intr. Ressonar, repetir o som uma e mais vezes, (diminuindo progressivamente de intensidade)
 Kúnanga. V. tr e intr. Tardar, demorar, conservar-se, viver, subsistir, estar, passar o dia, o tempo Sub. Duração, demora
 Kunangenena. V. tr retardar, permanecer
 Kunangenesa. V. tr. Fazer demorar, retardar, perder tempo
 Kundunduma. V. intr. Retumbar, rumorejar. / produzir som confuso não muito forte / ecoar, repercutir
 Kungungujuna. V. intr. Soltar sons uniformes (como os instrumentos de foles que servem de acompanhamento dos sons agudos) / ressoar, retumbar / Produz som cavo e profundo / sub. Retumbância, vibração, eco
 Kungungumisa. V. tr fazer retumbar, soltar sons graves e prolongalos
 Kunúma. V. intr. Concordar, estar de harmonia. Acordar.
 Kusakala. V. tr e intr. Apressar, aligeirar
 Kusakalala. V. intr. Ser expedito, ligeiro. // sub. Ligeiresa, desembaraço
 Kusakalesa. V. tr. Fazer abreviar, / tornar ligeiro
 Kusakamesa. V. tr. Fazer acelerar, andar depressa, ser rápido
 Kusakata. V. intr. Avançar, continuar
 Kusambalakata. V. intr. Ter desenvoltura, agilidade, préstimo
 Kusambalakatesa. V. tr. Fazer agir com desenvoltura
 Kusongesa. V. tr. Mandar adlgaçar a ponta de / fazer desbastar – tornar agudo, penetrante
 Kusosoloka. V. intr. Diminuir de intensidade. Abrandar.
 Kusosolola. V. tr. Fazer diminuir a intensidade de / tornar menos vigoroso
 Kusuáta. V. intr. Cair certo; estar justo na medida // sub. Exatidão, certeza
 Kusuatesa. V. tr. Ajustar / por na medida
 Kusubula. V. tr. Interromper, suspender / fazer parar
 Kusueka. V. tr. Ocultar, esconder / calar, disfarçar /
 Kusukina. V.intr. atrás, no fim, vir atrasado.
 Kúsukisa. V. tr. Fazer sobrestar, esperar / fazer cansar, causar fadiga
 Kutalamanesa. V. tr. Fazer esperar, sossegar
 Kutadlela. V. intr. Encarar, observar, ver com atenção / considerar, notar, meditar // sub. Atenção que se presta a alguma coisa
 Kutapesa. V. tr. Tornar melhor, menos feio
 Kutendela. V. intr. Entender v. r. entender-se
 Kútona. V. intr. Repetir, reiniciar / tornar
 Kutondala. V. tr. E intr. Errar, equivocar-se confundir // sub. Inexatidão, erro

Kutongina. V. tr. Observar // v. intr. Considerar
 Kutonginina. V. tr. E intr. Fitar, contemplar
 Kutula. V. tr. Localizar, pousar // v.intr. chegar, aportar, atracar / Pausar
 Kutululuka. V. intr. Sossegar, serenar, estar calmo // sub. Paz, serenidade
 Kutululukisa. V. tr. Fazer sossegar, apaziguar, tranqüilizar
 Kutumana. V. intr. Aquietar-se, ficar sossegado
 Kutunguta. V. tr. E intr. Abalar, agitar, mover. V. kutingila
 Kubumbuka. V. intr. Sair por momentos // apressar, ser veloz
 Kuvumbula. V. tr. Aligeirar, fazer ter pressa
 Kuxakumba. V. tr. Tornar gradualmente mais rápido / aumentar a velocidade / ir
 acelerando, apressando, ativando // sub. Aceleração
 Kuxalela. V. intr. E r. Demorar, / ficar demoradamente
 Kuzozeka v. intr. Diminuir de tensão, de força. / afrouxar, abrandar
 Kuzúba. V. tr. Acabar / Por fim
 Kuzubirisa. V. tr. Consumar, concluir
 Malusolo. Sub. Pl. pressas // adv. Com brevidade
 Manzuela. Sub. Pl. Sons de compainhas: uânda ni - / guizeira que os antigos
 carregadores detipoia traziam a cintura
 Mâuia-uia. Sub. Pl. Sons que se ouvem de longe, indistintamente / adj. Vago, confuso
 Mindûndu. Sub. Pl. espalhafato / ruído / barulho : kubanga - / rumores, fragores
 Mitelendende. Sub. Pl. Sons estrondosos, simultâneos ou sucessivos: - ia nzâji
 Muânhu. Sub. Vagar, lentidão / tempo, paciência
 Múbazú. Sub. Ruído forte e breve / ralho urro
 Muiki. Sub. Som agudo que se solta juntando as mãos em forma de búzio / espécie de
 ocarina
 Mukulumu adj. Que faz baixar, descer // silencioso, em que não se ouve ruído
 Múkumbu Gemido, som
 Múlengi. Adj. E sub. Veloz, ligeiro / aquele que corre muito
 Mulúmu. Sub. Retumbo / eco profundo / ribombo de trovão
 Rikuluma, sub estado de quem se abstém de falar ou de fazer ruído
 Risukilu. Sub. Termo: fim (no tempo ou no espaço) Consumação / limite
 Rizubilu. Sub. Acabamento, conclusão/ finalidade // fim
 Tukum adj. De uma vez// de um só golpe // adj. Não repetido
 Úhatu. Sub. Simples / adv. Sem acompanhamento ou conduto
 Utealelu. Sub. Estridência / agudesa do som , estridor

Elementos musicais

Bande, adj. Alto/ Elevado
 Mbandu. Lado/ parte/ Cada uma das partes em que se divide um todo.
 Mbémbu. Sub. Repetição de um som reenviado por um corpo duro / Eco / Qualidade
 sonora de instrumento ou voz.
 Mbimbi. Sub. Timbre, metal de voz/ Fala/ Modo de se exprimir. / Linguagem/ Tom:
 modo de falar/ Sonido/ Som //..
 Mbongo. adj. Soante. Que soa. Que tem som. V. pl. jimbongo.
 Mbuémbue. Adj. / murmurador / Que produz murmúrio. //sub. Som mal distinto/
 Murmúrio. Ruído das águas correntes / sussurro.

Ndênge, adj. Menor/ Inferior / Adolescente.....Que tem pouca extensão, altura ou volume...

Ndu prep. Indicativa de limite. Termo fim. Sub. Extremidade. Finalidade.

Féle. Adj. Nobre, distinto// Que tem pouca extensão ou volume....pequeno, infantil, limitado, pouco.

Ngunzu. Adj. De pouca duração: efêmero muenhu Que dura pouco

lengi. Adj. E pron indef. Que não pode confundir-se com outro / distinto / diverso.

Iluminu. Sub. Pl. estrondos / trovões / ruídos, rumores. /Ressonâncias

Imoxi. Adj. Que não admite divisão / igual / da mesma natureza / que representa unidade

Ìzuua. Sub. Pl. Série ininterrupta de instantes / tempo / Época determinada/ praso, demora

Kambâmba. Adj. Contínuo completo, inteiro / do princípio ao fim

Kasokeléla. Adj. Acelerado apressado // sub. Velocidade progressiva / modo de operar com velocidade ou rapidez / Crescendo; pressa/ adv seguidamente, sem parar.

Kásosa. Adv. De vagar, lentamente, aos poucos / vagorosamente

Káxongo. Adj. Harmonioso / quando soa ou canta / Conoro, de canto mavioso /murmurante / suave // sub. Ternura / harmonia / enternecimento.

Kiànji. Sub. Alarme, reboliço, rebate ./ ruído confuso

Kibelefua. Adj. Que não tem força. Fraco.

Kibelete adj. Que não é duro / fraco, leve.

Kiéki. Adv. Agora / já

Kiêne. Adj.Exato, certo / adv. Sim efetivamente

Kijikijiki adv. Prolongadamente, com muita demora

Kilengu. Sub. Velocidade // adj. Veloz, apressado

Kiluminu. Sub. Rimbombo, ruído subterrâneo comprável ao trovão / fragor / eco forte // repetição do som uma ou mais vezes, diminuindo progressivamente de intensidade / ruído que resulta da gradual duração do som / ressonância

Kilúmu. Sub. Repercussão de vozes ou sons ao longe / lugar onde se produz esse fenômeno / fig. Pessoa que falando, só repete o que alguém diz.

Kimanhu. Adv. Vagarosamente, lentamente, devagar

Kingungu. Adj. E sub. Que tem ressonância / eco, som repetido

Kinúme. Adj. Da mesma opinião: do mesmo som / concordante, harmonioso / acorde

Kinuminu sub. Concordância

Kinúmu. Sub. Ajuste / combinação feita entre duas ou mais pessoas / harmonia

Kizuminu. Sub. Som cavernoso // ressonância

Kúnanga. V. tr e intr. Tardar, demorar, conservar-se, viver, subsistir, estar, passar o dia, o tempo Sub. Duração, demora

Kusosolola. V. tr. Fazer diminuir a intensidade de / tornar menos vigoroso

Kusuáta. V. intr. Cair certo; estar justo na medida // sub. Exatidão, certeza

Kusuatesa. V. tr. Ajustar / por na medida

Kutitila. V. tr e intr. Bater com os pés no chão // Pulsar, latejar, palpitar // sub. Pulsação

Kûtua. V. intr. Actuar / ir direto a alguém em tom agressivo / afinar : ter fio: - kua poko ku atunda bu turi/ Tornar-se agudo, penetrante

Kutumina. V. intr. Latejar, bater // sub. Pulsação, movimento das artérias / latejo do pulso ou do coração

Kuxakumba. V. tr. Tornar gradualmente mais rápido / aumentar a velocidade / ir acelerando, apressando, ativando // sub. Aceleração

Mukuluma. Sub. Silêncio. O silêncio da noite / v. kukulamana

Múkumbu Gemido, som
Utealelu. Sub. Estridência / agudesa do som , estridor
Hâria. Sub. O tempo que há de vir; o porvir / futuro / o resto da vida / adj. Vindouro / a posteridade / fig. Destino.

Memória

Henda. Sub. / lembrança, saudade. // enternecimento, comoção // saudoso.
Humbu. Sub. Ocasão; turno/ vez. / tempo / época indeterminada
letu. Adj. E pron. Poss. Pertencentes as pessoas que falam ?/ verdadeiramente, propriamente nossos.
Ifika. Sub. Pl. comparações. Exemplos. Ditos populares. Narração alegórica.
Ífua. Sub. Defeitos; qualidades; costumes / representação de pessoas ou coisas / imagens / semelhanças .../idéias.
Ii. Pron demonstr. Que designa coisa que está presente, ou mais próxima de quem fala. Esta, este.../ adj. Designativo das coisas mais próximas que outras, ou das que se falaram em último lugar.
Íla. Sub. Construção / obra. / acontecimento / coisa real / o que existe / o que está.
Ítunda. Sub. recordação vaga de uma pessoa ou coisa / Reminiscências / Impressão que fica de uma coisa que se leu ou passou / Lembrança / Memória
Ìzuua. Sub. Pl. Série ininterrupta de instantes / tempo / Época determinada/ praso, demora
Jihenda. Sub. Pl. Lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes, acompanhada do desejo de as tornar a ver ou possuir / recordações
Jikukululu. Sub. Pl. Os mais antigos / os remotos
Jimuke. Adj. Apagado; extinto / desaparecido, esquecido.
Ka-ukulu. Adj. Sub. Do tempo remoto kan'zo - / Dos tempos idos / de outras épocas / V. ukulu
Ketu. Adj. E pron poss. Pl. Das nossas pessoas. Pertencente às nossas pessoas.
Kibindu. Sub. Pedido de assistência a. / convite / prática habitual / tradição / Costume / modo de proceder – ka 'xi / memória, recordação, símbolo. Uso.
Kibinganu. Adj. Que sucedeu ou substituiu outra coisa // o que substitue
Kifua sub. Imagem, aspecto, aparência // hábito, costume – ke kia
Kijimbise adj. Que faz esquecer, perder a memória
Kijimbirise que é pouco
Kijimbuete sub. Coisa abstrata que chama outra a memória, que à faz lembrar // sinal ou marca distintiva / sinal exterior de um sacramento / ponto de referência / Palavra pela qual os antigos principiavam a oração dominical
Kijimbuluilu. Sub. O que uma coisa quer dizer significação / significado
Kijimu sub. Desaparecimento, extinção
Ki nganu. Culto secreto / mistério / dogma
Kiki. Adv. Agora // sub. O tempo presente, hoje em dia
Kikulu sub. Anguidade, o que está afastado da atualidade // adj. Que é antigo
Kilandu. Sub. Falta de cuidado, esquecimento. Descuido.
Kilekelu. Sub. A última palavra de um discurso
Kilembalelu. Sub. O que faz lembrar ou recordar / recordação, lembrança
Kiriie sub. Esquecimento / adj. Esquecido, descuidado, negligente
Kitongola. Sub. Fidelidade / fé / Exatidão, verdade. Kitonhi. Sub. Lembrança, recordação, memória.

Kixila. Sub. Tradição, / símbolo; memória; recordação ; hábito/ Que se deixa ou transmite a outros / Via pela qual os fatos ou dogmas, usos ou costumes são transmitidos de geração em geração
 Kizenji. Sub. Reminiscência / pensamento, idéia imprecisa / impressão que fica de uma coisa que se viu ou leu / memória. Lembrança./ / aparência, sombra
 Kuambela. V. tr. Avisar, fazer saber, transmitir, dizer
 Kuriambela. V. intr. Dizer de si para si. Escutar-se
 Kuambesa. V. tr. Fazer dizer
 Kiúba v. Tr. Legar: dar para sempre / deixar, der de vez.
 Kuéna. V. sub. Ser/ existir de modo permanente
 Kuhingila. V. tr. Representar na imaginação, trazer à lembrança, evocar, jurar.
 Kujímba. V. intr. Esquecer. Deixar algo por esquecimento ou descuido
 Kulembalesa. V. tr. Fazer lembrar.
 Kúmona. V. tr. Ver presenciar, assistir
 Kútenda. V. tr. Recordar, ter saudades de – ixi lê / fig. Falar, expressar-se / v. intr. E r. lastimar-se / protestar, reclamar // tilintar, Dar som: produzir tinido
 Kuvalulula. V. tr. Fazer nascer muitas vezes // furivalulula. V. intr. E r. reproduzir-se a cada passo / ir de geração em geração
 Kúxa v. tr e intr. Legar, doar / dar de uma vez / assinalar, perpetuar, deixar para sempre // sub. Doação, legado, perpetuidade
 Mabínga. Adj. E sub. Póstumo / sucedido / o que se conhece em tempo posterior
 Malúnda. Sub. Pl. tradições históricas ou mitológicas, / recordações
 Mavunzu. Sb. Pl turvação/ reminiscências
 Milandu. Sub. Pl. crônica, história / Narração de acontecimentos dignos de memória / descrição das oritens de pessoas ou coisas celebres
 Rikurila. Sub. Recordação, lembrança/ dádiva (a uma criança)
 Rilembalelu. Sub. Lugar de lembranças / caderno de apontamentos / objeto que serve para recordar
 Úkunji. Sub. Testemunho/ sinal de reconhecimento
 Xahulu sub. Tempos passados, antiguidade remota
 Xanganga. Adj. Longínquo, imemorável

Educação

Alóngi. Adj e sub. Pl Ensinadores/ Educadores / Mestres
 Ana sub. Aprendizes / Pessoas que aprendem ofício (em relação ao mestre)
 Mbámba, adj. Mestre consumado/ Exímio / excelente: escelso; insigne / Sem rival / Sabido como ninguém mais / Sabedor / / sub. Pessoa que sobressai entre os da sua classe pelo seu saber / Sumidade
 Ndongo. Sub. Princípio/ rudimento/ Primeira noção de uma arte/
 Ndongixi. Sub. Mestre/ Doutor da lei/ ensinador ou explicador de textos.
 Jindonda. Sub. Pl. primeiras noções de uma arte ou ciência / rudimentos / origens, princípios, bases.
 Kálongolo. Adj. E sub. Loquaz, verboso / que fala muito / comentador; crítico // sub. O que serve para ensinar ou instruir / o que recorda como mestre ou ensinador.
 Kalubungu. Sub. Dom virtude, poder sobrenatural / condão.
 Kávanza. Sub. Falta de método, de ordem. / Confusão kubanga -. / o que não se entende.
 Kianji sub. I perspicácia talento adj. Engenhoso, talentoso / dotado de inteligência, coerente lógico
 Kijitiiu. Sub. Faculdade adquirida mais pelo hábito do que pelo estudo

Kijirisa. Sub. Conhecimento conjunto de noções relativas a um assunto dignidade
 Kikane. Adj. Proposto, dirigido, que tem destino
 Kikengelelu. Sub. Imitação // adj. Próprio para imitar
 Kilúnji. Sub. Discernimento, tino, bom senso / entendimento, raciocínio, memória /
 reflexão, idéia
 Kindúluto adj. E sub. Bruto, sem instrução
 Kisóko. Sub. Capacidade, aptidão
 Kixímba. Adj. Imbecil, desageitado, sem habilidade.
 Kixindu. Sub. Vocação, tendência
 Kixingeneku. Adj. Que se pode imaginar / / sub. Pensamento, reflexão, discurso. /
 imaginação; concepção, critério
 Kuribanga. V. r. declarar-se, tomar forma. Educar-se desenvolver-se
 Kuenga. V. intr. Apanhar (caça) // praticar, ensaiar, aprender / v. tr. Unnificar, juntar,
 reunir
 Kufikisa. V. tr. Experimentar, comparar / exemplificar, imitar // sub. Tentativa, ensaio.
 . V. tr. Afanar / praticar algo com ânsia. Esforçar-se
 Kuhingumuka. V. intr. Ter desenvoltura, crescer
 Kuhingumuna. V. tr. Fazer crescer, desenvolver. V. intr. E r.
 Kujija. V. tr e intr. Saber conhecer. Ser reexperimentado
 Kuírika. V. tr. E intr. Mostrar, ensinar, fazer ver.
 Kuirikiza. V. tr. Apresentar, exhibir, mostrar, por a vista
 Kuixana. V. tr. E intr. Nomear, chamar / invocar.
 Kukengelela. V. tr. Imitar, assimilar, tomar por modelo / sub. Imitação
 Kulóngá. V. tr. Ensinar, domesticar, educar ¹ sub. Instrução , ensino
 Kurijirila. V. intr. E r. habilitar-se, afazer-se
 Kusása. V. tr. Criar, educar, ensinar
 Kusokoloka. V. intr. Ter bom êxito ou feliz resultado
 Kusomona. V. tr. E intr. Estrear, inaugurar. // v. intr. Fazer uma coisa pela primeira vez
 Kutekeja. V. tr. Imitar, fazer imagens
 Kútena. V. intr. Poder, ser suficiente / bastar, estar habilitado
 Mitutu. Sub. Pl. o que planejamos fazer / projetos
 Muénga. Sub. Aprendiz, praticante, discípulo // adj. E sub. Que está no princípio
 Múlongi. Adj. E sub. Ensinador: educador / professor
 Ulóngelu. Sub. Modo de educar, de ensinar. / método, doutrina/ processo racional,
 sistema de ensino
 Umbámba. Sabedoria, perícia./ Mestria
 Umbande. Sub. Capacidade, possibilidade / faculdade que torna apto
 Umesene. Sub. Perfeição, mestria
 Ungiji. Sub. Conhecimento
 Úpoxi. Sub. Lógica, erudição coerência/ qualidade do eloqüente
 Uximba. Sub. Inaptidão, imperícia

Gosto

Axeri. Adj Sem par/ Sem iguais/ Sós, únicos.
 Bêngi. Adj. Em outro lugar. Diferente
 Bonzo adj. sensibilizado....triste....severo...duro./sub. Saudade. Paixão. Tristeza
 Mbote. Sub. fig. Agradável à vista ou ao ouvido. Adv. Bem agradável....
 Buakamukua. Adj. Diferente. Seguinte

Mbuanza. Adj. Habitual, comum ordinário, freqüente.

Ndonji adj e sub. Lógico, que sugere idéias....que entusiasmo....inspirador

Hangala, adj. insípido, destemperado / que não tem tempero/ leve / simples // adv. Simplesmente, singelamente / sem ornamentos ou adubos / levemente.

Ifa. Sub. Defeitos.

Irianu. Sub. Pl. maravilhas

Isába. Encantamento.

Isúba. Sub. O que fica depois de uma escolha / restos.

Isuma sub. Pl. acontecimento nunca visto ou praticado / sucesso surpreendente / milagre / prodígio / adj. Admirável.

Ítonda, sub. Pl. aplausos, louvores / demonstrações de aprovação, reconhecimento, alegria enusiasmo. // diversão ou brincadeira de crianças em que se batem palmas cantando / palmas.

Ìxanju. Sub. Pl. Angústias / Aflições acompanhadas de tristezas / Apertos // Rivalidades / escândalos / Contenção; disputa.

Jakamukua. Adj e pron. Indef. Outros, não estes / diferentes, restantes, seguintes.

Jêngi. Adj e pron indef. Pl. outros outras / alheios / diversos / Diferentes

Kabande. Adj. Sublime belo magnífico / subido / excelente / nobre

Kamuïji. Adj. Desconhecido ignorado / que nunca foi visto. / estranho

Kaná adv. Não nunca // prep. Que denota abstenção

Karienge. Adj. Eventual. Casual. Extraordinário

Karimbokoto. Adj. Confuso, desconexo.

Kasakata. Sub. Avançada. Dianteira // adj. Avançado / que sobressai

Kasénd sub. Chato / mucuim

Katolotolo. Sub. Entorpecimento

Katuamenenu. Adj. E sub. Que vai na vanguarda / guia /...Dianteiro

Katungu. Sub. Excepção: exclusão // falta de semelhança / Diferença. / adj. Excepcional / Extraordinário.

Kaxi adj. Meio metade. Que exprime o meio termo // prep. Entre, no meio ou dentro de

Kibéze. Adj. Digno de ser adorado / que deleita ou encanta / adorável / que se tem amor, que se presta culto

Kibuuamu. Adj. Que causa grande admiração / sub. Espanto

Kiêngi. Adj. Diferente // adv. De outra maneira, forma

Kikoue sub. Aclamação clamor, aplausos

Kilúmbe. Adj. Santificado, celebrado, perfeito em tudo, notável

Kimbuua. Sub. Espanto / que impressiona

Kimisa sub. Exuberância

Kióho. Sub. Sabor / essência / sublimidade / o máximo da beleza, do bom gosto

Kiólo. Adj. Melhor / bom // sub. Nata, a melhor parte / fina flor // adv. Mais bem

Kiriuanu. Sub. Admiração / espanto / maravilha / que causa estranhesa / grande pavor

Kisangusangu. Sub. Caráter alegre / graça, prazer // mukua – adj. Alegre / de maneiras agradáveis

Kisanzeku. Sub. O que consola ou alivia / refrigerio (físico ou moral)

Kisemba. Sub. Encanto, atrativo // adj. Belo, magnífico

Kisuma sub. Maravilha, milagre/ determinação (que não depende de regra ou lei) / Arbitrio; juízo, opinião, parecer.

Kisume adj. Maravilhoso / que causa admiração

Kitonda. Sub. Aplauso / agradecimento

Kitongo. Sub. Advertência. Reflexão explicativa // mukua – adj. Analista. Observador

Kitukumuisse. Adj. Assustador
 Kitukumuke. Adj. Surpreendente/ sub. Surpresa/ prazer ou desgosto inesperado
 Kituuamu. Adj. Surpeendente. Inesperado // sub. O que acontece fortuitamente. Ocasião não esperada
 Kîua. Inter. Eureka ! urra!// sub. Manifestação de regozijo, de alegria // adv. Assim mesmo. Perfeitamente, de modo agradável
 Kinéue. Adj. Alegre // sub. Aurora, crepúsculo alegria
 Kizulúlu. Sub.Atração, simpatia
 Kot'e preferível, melhor.
 Kotelele. Adj. Muito mais, muito superior
 Kouê! Interj. Com que aplaudimos os vencedores
 Kubána. V. intr. Ficar pasmo, de boca aberta. / ficas admirado
 Kubánda. V. intr. E tr. Dar capacidade / exaltar / gabar / preferir
 Kubukulúka. V. intr. Lembrar, vir a memória, ter
 Kubuuáma. V. intr. Ficar absorto, pasmado
 Kuhinda. V. intr. Estimar, gostar
 Kuhúnda. V. tr. Opinar, votar, dar parecer, emitir ou formar juízo
 Kúibila. V. tr. E intr. Desagradar, aborrecer. Descontn=entar, desgostar a
 Kuibisa. V. tr. Tornar desagradável, feio. / desfigurar, deformar
 Kukóua. V. intr.Ser aclamado, vitoriado
 Kukoueia. V. tr. Aclamar
 Kumbuenzula. V. tr. Magnificar, engrandecer, exaltar, enaltecer
 Kumbumbamanesa. V. tr. Fazer ressaltar, sobressair
 Kusebelela. V. tr. Festejar. Acompanhar os últimos passos ou movimentos de um dançarino / laurear, aplaudir // sub. Ato e efeito de galantear / homenagem
 Kusendula. V. tr. Arrebatar, extasiar. Deleitar, causar grand admiração
 Kusendumuna. V. tr. Tornar brilhante, esplendoroso
 Kútana. V. intr. E r. regozijar-se, dar-se por feliz / estar contente // sub. Felicidade
 Kutekujuia. V. tr. Ver com admiração
 Kutekuka. V. intr. Desatinar / ficar encantado
 Kutondela. V. tr. E intr. Aclamar, aprovar solenemente / bater palmas por
 Kutondesa. V. tr. Mandar louvar, fazer aplaudir
 Kutongina. V. tr. Observar // v. intr. Considerar
 Kutonginina. V. tr. E intr. Fitar, contemplar
 Kutuába. V. tr. Exprobar, censurar / criticar asperamente
 Kúuaba. V. intr. Convir, ser lícito bom/ concordar, estar bem// ser bonito, formoso, ter beleza // sub. Boniteza, qualidade de bom
 Kuuabela. V. tr. E intr. Agradar, gostar, aprazer
 Kuuabesa. V. tr. Tornar bonito
 Kuuáua. V. tr. Vaiar, apupar, fazer assuada // sub. Apupar
 Kuuauesa. V. tr. Fazer apupar, escarnecer
 Kuuéua. V. tr. Alegrear, ter prazer em // Kuriuéua. V. intr e r. Estar em festa, encher-se de júbilo
 Kuueuéua. V. tr. Jubilar / fazer ter alegria, dar prazer a
 Kuxika. V. tr. Deliciar, causar deleite a / v. intr. Sentir prazer
 Kuxikamena. V. tr. Esperar (sentado) por // v. intr. Presenciar, assentar-se para ver
 Kúzutama. V. intr. Ficar admirado, pasmado
 Kuximana. V. tr. Gabar, louvar
 Manánzu. Sub. Pl elogios / ufanía

Mukóue. Adj. E sub. Aclamador, que aplaude com gritos de júbilo

Puéna. Adj. E sub. Excelente, bom / perfeita

Riximanuy. Sub. Elogio, exortação, louvor / glorificação

Uá! Interj. Para apupar, vaiar, ridicularizar // sub. Expressão para significar oposição, desprezo

ANEXO IV

Autorizações Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE DOCUMENTOS

Pelo presente termo legal, a **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**, pessoa jurídica inscrita sob o número de CNPJ: 33663683000116, com sede na cidade do Rio de Janeiro, RJ, na Av. Pedro Calmon nº 550, Cidade Universitária, por intermédio do seu **LABORATÒRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFRJ**, sediado na cidade do Rio de Janeiro, RJ, Rua do Passeio nº 98, sala 28, Centro, doravante denominado(a) CEDENTE, cede a **(NOME)**, brasileira, profissão, residente na ____, bairro, Rio de Janeiro, RJ, pessoa física inscrita sob o número de CPF:,adiante denominado simplesmente CESSIONÁRIO(a), o direito de uso de cópias dos documentos integrantes do seu acervo pessoal de fonogramas.

1 - O OBJETO

O objeto central deste contrato consiste na cessão de direitos de uso, pelo CEDENTE ao(à) CESSIONÁRIO(a), das cópias dos documentos relacionados no Anexo, que neste ato passa a fazer parte integrante e indissociável do presente contrato.

2 - OS DEVERES DO(a) CESSIONÁRIO(a)

O(a) CESSIONÁRIO(a) se compromete desde já a utilizar a cópia do material de titularidade do CEDENTE, exclusivamente com a seguinte finalidade:

Permitir cópias, para fins de elaboração de tese de doutorado, de registro sonoro da Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que estão relacionados e identificados no Anexo.

2.1 - O(a) CESSIONÁRIO(a) terá o direito de obter reproduções dos documentos, obrigando-se a utilizá-las e fruí-las com absoluto conhecimento das recomendações porventura consignadas por seu(s) doador(es), observando a legislação nacional e internacional que rege os direitos autorais;

2.2 - Na hipótese de utilização(ões) outra(s) das cópias dos documentos cedidos pela CEDENTE que ficarão em seu poder com qualquer outra finalidade comercial que não aquela(s) descrita(s) no caput desta Cláusula (2), o(a) CESSIONÁRIO(a) se obriga a solicitar previamente nova(s) autorização(ões) ao CEDENTE, detalhando os termos da(s) nova(s) utilização(ões).

2.3 - Excetuadas as hipóteses elencadas no *caput* e a prevista no item 2.2 supra, é vedada a utilização pelo CESSIONÁRIO do material que ficará em seu poder com qualquer outra finalidade comercial, quer de venda, quer de aluguel, quer de cessão a terceiros ou outras, acarretando o descumprimento desta determinação o devido ressarcimento por perdas e danos.

2.4 - É forçosa a menção, em qualquer das modalidades de utilização pretendidas pelo(a) CESSIONÁRIO(a) e a qualquer tempo, do código do documento e do seguinte crédito, legível e com destaque:

“Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro”

2.5 - Os respectivos créditos dos autores e/ou titulares das cópias das obras intelectuais e documentos integrantes do acervo cedido deverão sempre ser apostos expressamente em qualquer utilização por parte do CESSIONÁRIO(a);

3 - O FORO

Fica eleito para o presente contrato o foro da Comarca da Capital do Estado do Rio de Janeiro, como o único competente para a apreciação de quaisquer questões fundadas no presente contrato, com renúncia expressa de quaisquer outros, ainda que mais privilegiados;

Destarte, por estarem justas e convencionadas, as partes firmam o presente termo em 02 (duas) vias de igual teor e conteúdo e para um só efeito, na presença das duas testemunhas abaixo nomeadas.

Rio de Janeiro, 10 de maio de 2013

CEDENTE

CESSIONÁRIA

LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFRJ
SAMUEL MELLO ARAÚJO JUNIOR - COORDENADOR

Nome Completo: _____

Nº

Testemunhas:

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE DOCUMENTOS - ANEXO

Documentos objetos da cessão de direitos de uso de que trata entre o contrato (NOME) com LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFRJ em 10 de maio de 2013.

<i>Itens</i>	<i>Identificação do documento</i>
Gravação de Vissungo da região de Diamantina, MG	Fonograma 57 ^a - Coleção Luiz Heitor Correa de Azevedo
Total: 1 faixa de 78 RPM em arquivo de áudio (WMA)	

Rio de Janeiro, 10 de maio de 2013

CESSIONÁRIA

NOME:

CEDENTE

**LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFRJ
SAMUEL MELLO ARAÚJO JUNIOR - COORDENADOR**

Job Number: _____

ORDER FOR PHONODUPLICATION SERVICES

Pursuant to the conditions set forth on the bottom of this form, I enclose herewith my remittance payable to Library of Congress, for which please supply a tape copy of

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo and E. Silva Novo Collection of Folksongs of Minas Gerais, Brazil (AFC 1948/002; AFS 7764-7860). Parts of six 10-inch reels: Preservation Reels: LWO 5111 r65; MAVIS 1836617-1-1; LWO 5111 r68; MAVIS 1836620-1-1; LWO 5111 r69; MAVIS 1836621-1-1; LWO 5111 r70; MAVIS 1836622-1-1.
 Third Estimate - see attached list of track descriptions.

PERMISSIONS REQUIRED OF:

None needed, for research use

IMPORTANT NOTICE: Foreign Orders require payment in U.S. dollars (\$) drawn from a U.S. bank or we will accept an International Money Order in U.S. dollars.

MEDIUM OF DUPLICATION:
 USE CHECK BOX FOR DESIRED ITEM

TAPE (10" ONLY)

Single track Double track

FORMAT

Cassette R-DAT CD-R 10"

TAPE SPEED (10" ONLY)

3 3/4 ips 7 1/2 ips 15 ips

Federal Express acct. _____

ESTIMATE FOR PREPAYMENT
 SUBJECT TO REFUND OR ADDITIONAL CHARGES,
 AS APPLICABLE

Engineer's Time 2 hrs @ \$109/hr \$218.00

Format & Qty. 1 CD-R \$ 2.00

RUSH fees (if any) _____ \$

Client to provide FedEx acct to cover shipping
 Shipping & insurance fees (if any) _____ \$ taxes/duties

Other _____ \$

TOTAL ENCLOSED \$ 220.00*U.S.

*Standard Rate (4-6 weeks turn-around time)

CONDITIONS

The Library will make tape and/or disc duplicates of sound recordings in its collections for research use. It performs such service solely for research and in lieu of loan of the material in question.

All responsibility in the use made of the duplicate recordings is assumed by the applicant.

In some cases written authorization may be required from copyright claimants, performers, or other interested parties.

Payment in advance, or a signed institutional purchase is required. Checks and money order should be drawn in favor of the "Library of Congress."

The Library reserves the right to decline to copy records requested and to limit the number of copies made.

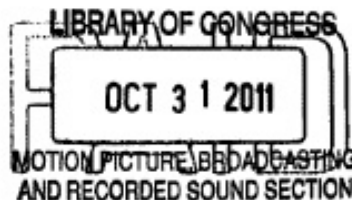
Requestor contact information:

André Albuquerque Adour da Camara
 Av. Genaro de Carvalho 315 Bloco 2 Casa 06
 Bairro Recreio dos Bandeirantes
 Rio de Janeiro - RJ Brasil - CEP: 22790-071
 phone: 55-21-3416-0445
 email: andreandour@ifac.ufop.br

I hereby agree to the above conditions:

André Albuquerque Adour da Camara
 Signature
 Date: 1 October 27, 2011

Credit card type: Master Card Name on card: ANDREA A A DA CAMARA
 card number: 5488 2602 9354 7095 (cc)775
 Account #: (Fedex) 1347 22070 Exp (mm/yy): 03/16



ANEXO V

CD Anexo

Conteúdo:

FAIXA 1 – Silêncio, Contínuo

22 A3 Segunda-feira 2

23 A3 Injara caburo munhá

24 A3 Cuimba

25 A3 Caburo canta 1

FAIXA 2 – 4 Ideias musicais

16 A3 Expressão Vocativa 5

17 A3 Padre nosso 2

18 A3 Quimbamba 1

19 A3 Cum licenca 2

20 A3 Segunda-feira 1

FAIXA 3 – Repondedor (tímida participação)

78 A11 Já virô mar

FAIXA 4 – 2 A1 Padre Nosso 1

FAIXA 5 – 17 A3 Padre Nosso 2

FAIXA 6 – 75 A10 Mera anguiá 3

FAIXA 7 – 29 A3 Mera anguiá 1

FAIXA 8 – 46 A5 Mera anguiá 2

FAIXA 9 – 16 A3 Expressão vocativa 5

FAIXA 10 – 41 A5 Expressão vocativa 11

FAIXA 11 – 44 A5 Expressão vocativa 12

FAIXA 12 – 52 A7 Expressão vocativa 14

FAIXA 13 – 60 A8 Expressão vocativa 15

FAIXA 14 – 73 A10 Expressão vocativa 16

FAIXA 15 – 76 A10 Canto/fala 11

FAIXA 16 – Risada Hum R rolado

76 A10 Canto/Fala 11

77 A10 Viva - cum licença

FAIXA 17 – Interferência de Luiz Heitor

32 A4 Nguenda auê 1
33 A4 Segunda-feira 3
34 A4 Expressão Vocativa 8

FAIXA 18 – hoo ah hoo
09 Possum Was an Evil Thing

FAIXA 19 - Interferência de Lomax
03 Heaving the Lead Line (trecho)

FAIXA 20 – *Fade out* em Lomax
14 I Wonder What's the Matter

FAIXA 21 – 11 Old Rattler

FAIXA 22 – 19 O Lord, don' 'low me to beat 'em

FAIXA 23 – Oh Lawd 1

FAIXA 24 – Oh Lawd 2

FAIXA 25 – Oh Lawd 3

FAIXA 26 – Oh Lawd 4

FAIXA 27 – Oh Lawd 5

FAIXA 28 – Oh Lawd 6

FAIXA 29 – O caso do pirulito

FAIXA 30 – 16 Rock Island Line